عناصر القصة
في الشعر العباسي

رسالة تقدم بها

منتصر عبد القادر رفيق الغضنفري

إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه
في الأدب العربي

بإشراف

الأستاذ الدكتور محمد قاسم مصطفى

شعبان ١٤١٣هـ — شباط ١٩٩٣م

اشهد ان إعداد هذه الرسالة جرى تحت إشرافي في جامعة الموصل
وهي جزء من متطلبات درجة الدكتوراه في الأدب العربي.

التوقيع:
الأستاذ الدكتور محمد قاسم مصطفى
التاريخ : ١٣ / ٢ /١٩٩٣

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع:
الأستاذ الدكتور عبد الوهاب محمد علي العدواني
رئيس قسم اللغة العربية

نشهد اننا اعضاء لجنة التقويم والمناقشة اطلعنا على هذه الأطروحة وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها وانها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه آداب في الأدب العربي.

الأستاذ الدكتور	الأستاذ الدكتور	الأستاذ الدكتور
هادي حمودي الحمداني	عمر محمد الطالب	جليل رشيد فالح
رئيسا	عضوا	عضوا

الأستاذ الدكتور	الدكتور	الأستاذ الدكتور
فائق مصطفى احمد	صبري مسلم حمادي	محمد قاسم مصطفى
عضوا	عضوا	عضوا ومشرفا

الدكتور

صلاح الدين أمين طه

عميد كلية الآداب/ جامعة الموصل

الإهداء

- إلى روح أبي الطاهرة - رحمه الله - ..

وفاءً لذكراه وتحقيقاً لوصيته

- وإلى نبع الحنان الثر، أمي - حفظها الله - ..

ثمرة لغرسها واعترافاً بفضلها

- وإلى التي صارت رفيقة دربي ..

توثيقاً لارتباطنا وعهداً بمستقبل وضاء

منتصر

شكر وتقدير

بكل مشاعر الاحترام والتقدير أتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذ الدكتور محمد قاسم مصطفى على تفضله بالإشراف على رسالتي هذه ؛ فقد منحني من غزير علمه ومعرفته ما اسهم بدور كبير في إخراج هذا البحث على هذا النحو، فجزاه الله عني كل خير.

كما اتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الوهاب العدواني، رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب، على متابعته المستمرة والجادة لنا – طلاب الدراسات العليا – ودأبه وحرصه لتوفير كل ما من شأنه ان يؤمن لنا سلامة المسير على طريق البحث والتحصيل. أحسن الله إليه وبارك في جهوده.

وإلى الأساتذة الفضلاء الدكتور عمر الطالب والدكتور جليل رشيد فالح والدكتور صبري مسلم حمادي والدكتور ناظم رشيد شيخو والسيد عامر باهر الحيالي والأخت الآنسة قبية توفيق اليوزبكي بالغ إكباري واعتزازي على ما كان لهم من اياد بيض في هذا البحث.

وإلى الأستاذ يوسف ذنون الرجل الذي صان حرمة الخط العربي وحببه إلى الأجيال عظيم امتناني ووافر اعتزازي على تفضله بكتابة عنوانات الرسالة.

وإلى السيد محمد عبد الله داود جزيل شكري وتقديري على تفضله بترجمة الملخص الى اللغة الإنكليزية.

وإلى كل من أسهم بجهد وأعان بنصح عظيم امتناني وخالص دعواتي.

ولله الحمد في الأولى والآخرة ...

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد البلغاء وإمام الفصحاء محمد وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديهم إلى يوم الدين .

وبعد :

فإنها مرحلة أخرى من الدرس خضت غمارها وكانت ثمرتها هذا البحث(عناصر القصة في الشعر العباسي) ،لتؤكد ارتباطي بالأدب العباسي بعامة والشعر منه بخاصة ، ذلك الذي وصلت به بحثي للماجستير (الرحلة في شعر المتنبي) . وإذ تبدأ الصلة بالمتنبي فلا شك أنها بداية صلة وثيقة وحميمة بأدب العصر العباسي بعامة ومن هنا ، كانت هذه الدراسة التي حاولت فيها الإلمام بأقصى مايمكن الإلمام به ، وقراءة أوسع مايمكن قراءته من الشعر العباسي، حتى أغوص في أعماقه وأحاول استخراج ماكمن من لآلئه ، ماوسعني الجهد – وسمحت الظروف – إلى ذلك .

لقد عمدت إلى اختيار هذا الموضوع وتسجيله بعد بحث ليس بالهين عن موضوع يناسب هذه المرحلة المتقدمة من الدراسة ، بحيث يبعث فيّ روح التحدي للبحث والدراسة والتقصي . وأخيرا وبعون من الله تعالى وتوجيه من أستاذي المشرف الدكتور محمد قاسم مصطفى وقع اختياري على دراسة موضوع القصة في الشعر العباسي . وحتى أكون دقيقا في اختيار عنوان للموضوع يتوافق

وحقيقة ماتوقع تقديمه، سعيت إلى استقصاء الشعر، ومايمكن ان يعبر عنه من عنوانات . وبعد المحاورة مع عدد من الاساتذة المتخصصين خرجت بعنوان محدد هو (عناصر القصة في الشعر العباسي)، ومبعث اختياري لعناصر القصة تحديداً انها الاكثر تعبيرا عما اريد إيصاله مما وجدته من أمر القصة في هذا الشعر، بمعنى ان هناك نزوعا ظاهرا نحو توظيف مايطلق عليه في نقدنا القصصي المعاصر بعناصر القصة، منفردة ومجتمعة، في هذا الشعر . وهو توظيف - كما ارى - اقوى من ان يكون محض ملامح، واقل من ان يكون قصصا كاملة اومتكاملة بكل عناصرها،حفل بها هذا الشعر، حتى إن سلمنا بخصوصية القصة الشعرية .

اما اختياري (عناصر القصة) فلانني بعد البحث والمناقشة ارتأيت السير على وفق خطة رأيت انها تعبر عما أريد البحث فيه، فكان اعتماد عناصر القصة أجزاء قسمت عليها فصول هذا البحث . آخذا بعين الاعتبار طبيعة الفرق بين التنظير النثري الحديث ذي الاصل الغربي للقصة، ومعطيات الشعر العباسي، العربي القديم، واضعا نصب عيني تجنب الاعتساف في التطبيق،او إيجاد مالاوجود له، او قسر الموجود ليتسق مع نظرة سابقة .

ومن الجدير ذكره ان هذا المنهج الذي اختططته لدراستي هذه يختلف عن المناهج التي توسلت بها الدراسات الاكاديمية الأخرى التي عالجت موضوع القصة في عصور الشعر العربي المختلفة - والتي سيرد ذكرها بعد حين - ؛ فبينما اعتمدت تلك الدراسات موضوعات الشعر المختلفة من غزل وخمر وحرب وزهد وما إليها اساسا لمنهجها، مع إفرادها فصلا في نهاية كل منها للدراسة الفنية قصة وشعرا، آثرت في هذا البحث ان اعتمد الدراسة الفنية القائمة على عناصر القصة مع تخصيصي فصلا لدراسة الفن الشعري مما يتصل بالنزعة القصصية هذه التي ادرس ويعبر عنها، مكملا بذلك تصوري في معالجة الموضوع على انني قد

اشرت إلى الموضوعات ضمنا في اثناء البحث، وذلك من خلال التنويع في النماذج التي تمثلت بها عند الكلام على مفردات فصوله ، كل بحسب خصوصيته .

ومن هنا جاء هذا الموضوع مبنيا على محاور ومنطلقات .

بني هذا البحث على تمهيد وخمسة فصول . جعلت التمهيد تحت عنوان " بين الشعر والقصة "، عرضت فيه اولا لتعريف القصة ، ثم بيان سمات الشعر القصصي والشعر الغنائي لتجاذبهما اطراف موضوع هذا البحث . اما الأول – أي القصصي – فلبحثي عن سماته في هذا الشعر العباسي، والثاني – أي الغنائي – لما وسم هذا الشعر به من طغيان الغنائية عليه . ثم عرضت لطبيعة الشعر العربي في خضم ذلك . لاتكلم من بعد على هذه النزعة القصصية في الشعر العباسي من حيث اصل وجودها فيه ومكمنها وحجمها وطبيعتها ، لابين اخيرا عن طبيعة رؤيتي للموضوع وسبيلي إلى معالجته .

اما الفصل الأول فقد درست فيه عنصر " الحدث .. الحبكة ". وفي الفصل الثاني عالجت عنصر " الشخصية ". وفي الفصل الثالث بحثت في عنصر " الزمان والمكان" بوصفهما الفضاء الذي يحتوي سير الأحداث ويستوعب حركة الشخصيات . واما الفصل الرابع فقد عرضت فيه لدراسة " السرد "، مقسما البحث فيه – أي السرد – على اساليب ووسائل؛ إذ جمعت الأساليب في اسلوبين رئيسين هما: السرد الموضوعي والسرد الذاتي . اما الوسائل فقد انحصرت في اثنتين هما : الوصف والحوار. وقد كنت اعول في كل فصل من الفصول على جانبين : اولهما تنظيري، والثاني تطبيقي .

وتعنيني الإشارة ههنا إلى انني في اربعة الفصول هذه ركزت في تنظيري لعناصر القصة التي اتناولها في كل منها على مايتواءم وطبيعة رؤيتي للموضوع، ومنهجي الذي سرت على هديه فيه ، على ان يكون التنظير وافيا كافيا ، باحثا عن مدى توافر

تلك العناصر أو جوانب منها في هذا الشعر العباسي ، سعة وضيقا ، إفاضة واختصارا ، بعدا وقربا .

واما الفصل الخامس الذي جاء بعنوان " في الفن الشعري " فقد حاولت فيه دراسة نماذج من الشعر ذي النزعة القصصية بعناصرها التي عالجتها في الفصول السابقة من البحث ، على وفق محاور ثلاثة هي : ١/ اللغة : لفظا وتركيبا ٢/ الصورة الفنية ٣/ الموسيقا (الإيقاع) . هذه المحاور التي تكون برايي ابرز عناصر البناء الشعري بحسب ما ادرس في هذا البحث، محاولا من خلال ذلك وبه الربط بين فنية القصة وفنية الشعر ، وإيضاح مدى تواشجهما وتكاملهما في بيان هذه النزعة القصصية في شعر هذه الحقبة .

ثم افضي بعد هذا البحث إلى الخاتمة ، حيث ضمنت اهم ماتمخضت عنه هذه الدراسة من نتائج وآراء .

ومما تجدر الإشارة إليه انني حاولت في إيراد الشواهد الشعرية ان تشتمل على كل جوانب ما ارتأيت وجوده من تفصيلات في موضوعات هذا البحث في فصوله ، على انني لجأت في ذلك إلى الانتقاء الفني المعبر عن كل فكرة منها ورأي ، محيلا في الهوامش على نماذج اخرى تماثلها من الشواهد ، لدى الشاعر الواحد نفسه أو لدى الشعراء الآخرين ممن تعاملت مع شعرهم ، بحسب خصوصية المبحث وأهميته فضلا عن حجمه ... على ان ذلك لايعني انتفاء نماذج اخرى مما لم أحل عليه من شعر ، بخاصة وان هذه الحقبة من عصور الشعر العربي تمتد إلى اكثر من خمسة قرون من الزمان زخرت بنتاج شعري ثر مقدارا ونوعا .

وليس من شك في انه سيبدو جليا انني قد عمدت إلى اشتمال شعر جل تلك الحقبة (العباسية) في ما لجأت إليه من اختيار نصوص لابرز شعرائها على امتداد عمرها الزمني ممن لايكون تميزهم الفني موضع خلاف، فضلا عن غيرهم ممن عثرت عندهم على

ما ابغي الوصول إليه . وذلك كله مبني على وفق رؤيتي الخاصة للموضوع .

اما مارجعت إليه من مصادر فقد حاولت من خلاله ان افيد من كل ماتمكنت من الحصول عليه او الوصول إليه منها بما يتفق ونظرتي لما عالجته من هذا الموضوع ويثري جوانبه، وبحسب المنهج الذي توسلت به في التعامل معه من غير الدخول في متاهات التفصيلات التي ذهب إليها عدد من النقاد والباحثين في موضوع التنظير للقصة او الرواية ـ كل بحسب منهجه الخاص او مايتبعه من مدارس أو مذاهب ـ محاولا في اثناء ذلك ان افيد من كل ماقرات ـ اخذت منه ام لم آخذ ـ في بلورة موقفي الخاص وإنضاجه، سواء أكان موافقا لبعض مما كتب أم مخالفا .

ومن الجدير بالتنويه انني في منهجي التطبيقي في ثنايا فصول البحث اعتمدت في إيراد النصوص على تسلسل عرض الفكرة المعروضة او الرأي المطروح في اثناء معالجة كل عنصر، وبحسب تسلسل هذه الافكار او الآراء انفسها على وفق مايوضح حقيقة وجود العنصر الواحد في هذا الشعر، من دون النظر إلى ماسوى هذا الامر . فإذا ماجتمع لدي اكثر من نص رغبت في التمثل به لتوضيح فكرة ما وبيانها او جزء منها، راعيت تواريخ وفيات الشعراء، فآتي اولا بنص الشاعر المتوفى قبلا حتى احافظ على التسلسل التاريخي ولا اغمط السابق حقه إذا ما تماثلت النظرات وتداخلت، فضلا عن ملاحظة مدى ماقد يكون من تطور أو إضافة في كل فكرة مما نعالج، ومراعيا في اثناء ذلك أن تكون النماذج أو الامثلة التي استعين بها متنوعة في موضوعاتها، مختلفة في أغراضها .

اما الفصل الخامس فقد راعيت في إيراد النماذج فيه تسلسل عرض الفكرة المناقشة أولا، ثم ترتيب العناصر كما وردت في

البحث - إذ مثلنا لها جميعا - ثانيا، لنعنى ثالثا بتواريخ وفيات الشعراء، مع الاخذ بعين الاهتمام التنويع في الموضوعات .

وإذا ما كان من ضرورة البحث الاكاديمي توثيق النصوص من شعرية ونثرية مما اخذت منه، فقد اعتمدت على ادق ماوقع بين يدي من مطبوعات الدواوين وشروحها - ما استطعت إلى ذاك سبيلا - مشيرا إلى الجزء والصفحة فيما إذا كان الديوان في اجزاء، وإلى الصفحة فقط عندما يكون في جزء واحد. وشان الكتب الاخرى كشان الدواوين ، فقد اشرت إليها في الهوامش حين الاخذ منها او الإحالة عليها، ثم في جريدة المصادر والمراجع، حتى إن لم اضمن منها او احل عليها سوى مرة واحدة فقط .

وإذ عرفت لطبيعة عملي في هذا البحث وطريقة معالجتي لموضوعه ، اود الإشارة إلى ان ثمة دراسات عدة قد تناولت موضوع القصة في الشعر العربي - بعامة - نذكر منها مثلا - وهو ما اطلعت عليه -: القصة في الشعر العربي إلى اوائل القرن الثاني الهجري لعلي النجدي ناصف ، والقصة في الشعر العربي لثروت اباظة، ولمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي للدكتور نوري حمودي القيسي، والقصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) للدكتور علي جابر المنصوري . فضلا عن البحوث من مثل بحث الدكتور حسين نصار : الشعر القصصي والأدب العربي ، وبحث الدكتور عمر الطالب:القصة في شعر امرىء القيس، وبحث الدكتور نامر يوسف الحسن عثامنة والدكتور إبراهيم موسى سنجلاوي : بين القصصية والغنائية دراسة في شعر الحرب الإنجليزي القديم وشعر الحرب العربي، وبحث الدكتور محمود الجادر : البناء القصصي في القصيدة الجاهلية ،الذي ضمه كتابه :دراسات نقدية في الأدب العربي. ذلك فضلا عن الرسائل الجامعية التي بحثت في هذا الموضوع مثل رسالة بشرى الخطيب :القصة والحكاية في الشعر العربي في

صدر الإسلام والعصر الأموي، ورسالة حاكم حبيب عزر : ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ، ورسالة إنقاذ عطا الله العاني: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي . فإذا ماكان عدد من هاتيك الدراسات قد حدد لنفسه حقبة معينة من حقب الشعر العربي درس القصة فيه ، فإن تلك التي لم تخضع نفسها لإطار زمني بعينه لم تعرض للقصة في الشعر العباسي إلا لماما أو على عجالة بما لايتساوق - مهما بلغ - وحقيقة وجودها فيه ، فكان ذلك من بواعث اختياري لهذا الموضوع عسى أن افيه شيئا من حقه ، وأن اكمل سلسلة الدراسات التي كتبت في هذا الموضوع على امتداد عصور الشعر العربي .

وإذا كان لابد اخيرا من الإلمام بالصعوبات التي تعترض سبيل كل باحث - بحسب طبيعة بحثه - فإن اهم ما اعترض سبيلي منها ، فضلا عما عانيت منه - واعاني - بوصفي عراقيا تعرض بلده لحصار جائر شمل نواحي الحياة كلها حتى مفرداتها اليومية ، هو عدم توافر مجموعة من الكتب المهمة في هذا الشان وندرة وجودها من مثل : اركان القصة لفورستر ، وبناء الرواية لادوين موير ، وتيار الوعي في الرواية الحديثة لروبرت همفري؛ إذ لم أستطع الحصول عليها إلا بمعونة من بعض أساتذتي. اما دواوين الشعراء فقد صعب علي في اثناء كتابة هذا البحث العثور على النشرات المحققة لعدد منها مثل : ديوان العباس بن الاحنف، وديوان ابي العتاهية ، وديوان ابي فراس الحمداني .

وختاما لن اعتذر لنفسي لما قد يكون قد شاب هذا البحث من نواقص او هفوات إلاباني قد حاولت - جادا ومخلصا - الخروج بعمل آمل بل اطمع في أن يكون ذا قيمة علمية عالية وأن يمثل إضافة نوعية مهمة تسهم في استجلاء بعض من عوالم شعرنا العربي الثر المترامية الأطراف .

منتصر عبد القادر الغضنفري

التَّمْهِيدُ

بَيْنَ الشِّعْرِ وَالْقِصَّةِ

- التمهيد -

بين الشعر والقصة

يقتضي البحث في مثل هذا الموضوع - عناصر القصة - ، بادئ ذي بدء ، التعرف لتعريف القصة وتحديد مفهومها كما انتهى إليه ، فضلا عن إيضاح مفهومي (الشعر القصصي) و (الشعر الغنائي)بوصفهما المحورين اللذين ينتظمان موضوع هذا البحث، إذ سأعرض لما قيل من آراء في مدى اتصاف الشعر العربي - بعامة - بالقصصية ، واقفا من ذلك كله عند كل ماله صلة بالشعر العباسي على وجه التخصيص ، حتى اتمكن، بعد ، من الولوج إلى فصول البحث .

شغلت القصص حيزا مهما من عناية الناس، وحظيت بنصيب وافر من حبهم في كل زمان ومكان؛ لما تشكله من مصدر معرفي يقدم كثيرا من الخبرات والتجارب، وبخاصة الإنسانية - المعنوية منها ، افكارا* وآراء ومشاعر واحاسيس ، تسهم كلها في صقل مالدى المتلقين من هاتيك الخبرات والتجارب وإثرائه . فضلا عما يمكن أن تحتوي عليه من معلومات قد تكون دينية او تاريخية أو اجتماعية .. أو ما إلى ذلك، تعمل جميعا على إشباع رغبتهم في التعلم والبحث عن المعرفة .

والعرب من آصل الأمم واقدمها في وعي دور القصة واثرها في إغناء الحياة ، وتنمية الثقافة ، وتقديم المتعة ، ومن ثمة كان اهتمامها بها ، فانتشرت بين ظهرانيها منذ وقت مبكر - بحسب ماينبئ عنه ماوصل إلينا من مرويات ومدونات - حتى اليوم ،على الرغم من اختلاف طبيعة ظروف كل حقبة من الحقب التي مرت بها في

تاريخها ، وتعدد أبعادها (١).

وفي ضوء طبيعة هذا البحث العلمية الاكاديمية كان لزاما علينا أن نعرض لتعريف (القصة) - لغة واصطلاحا (٢) -، وحسبنا أن نجد كثيرا من الدراسات المتخصصة قد أفاضت في ذلك وأسهبت، آخذة بعين الاعتبار تنوع تعاريف (القصة) من حيث ارتباطها بنوعها وبمذهب كاتبها أو المنظر لها، فجمعت جل ماقيل في هذا الموضوع، إن لم يكن كله، بما لايدع مزيدا" لمستزيد إلاعلى سبيل التكرار والاستذكار (٣). ونخلص إلى أن مجمل هذه التعاريف لايخرج عن كون القصة حدثا أو مجموعة أحداث متعاقبة، تتعلق بشخصيات مختلفة تجري لها هذه الأحداث في إطار من الزمان والمكان، على وفق بناء معين يخضع لعقلية الكاتب وتصوره الخاص لمنطق الأحداث.

ولامناص ههنا من أن نوضح مفهومي (الشعر القصصي) و (الشعر الغنائي) - الذي وسم الشعر العربي به - كما استقرا في الدراسات الأدبية والنقدية الغربية، ثم مناقشة مدى إمكان انطباق كل منهما على الشعر العربي، حتى نتمكن - فيما بعد - من

---

(١) من الدراسات التي بحثت في أصل القصة العربية أو جانب منه، نذكر : القصة العربية القديمة، والفن القصصي في القرآن الكريم، والقصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ٣ - ١١، والقصة العربية في العصر الجاهلي، والفن القصصي: طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ١٠٥ - ١٢٩ ، وأولية القصة في الأدب العربي (مجلة)، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي .

(٢) نريد بذلك (القصة) عموما لأن ماسنعرض لدراسته فيما نستقبل من هذا البحث قد تقع جوانب كثيرة منه تحت ملامح ما اصطلح على تسميته بالقصة القصيرة أو الأقصوصة، فضلا عن بعض من ملامح الرواية .

(٣) من هذه الدراسات : أركان القصة، والأدب وفنونه ١٤٢ - ١٦٧، وفن القصة، وفن القصة القصيرة، وفن كتابة الأقصوصة، والقصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٦٠ - ٦١، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٥ - ٩٦، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٢٣ - ٤١، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٨ - ٩، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٤٧ - ١٤٨، والقصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ١٥-٤٣ ، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٧ - ١٠، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ٥٦ - ٥٨، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ٢٨٩ - ٢٩٠و ٢٩٢ .

استجلاء موقع النزعة القصصية التي نبحث عنها سواء اكانت قصة تقرب من التكامل ام متمثلة بعنصر واحد من عناصرها او اكثر، فضلا عن طبيعة وجودها في الشعر العباسي موضوع البحث .

لعل ابرز مميزات الشعر القصصي واهمها مايأتي :(١)

١- يسرد الشعر القصصي واقعة او حادثة او سلسلة من الوقائع والأحداث، بحيث تشكل قصة متكاملة ترتبط أحداثها بعضها ببعض زمانيا ومكانيا وسببيا على نحو يمكن القارئ او السامع من متابعة تسلسلها وتطورها . وقد يلجأ الشاعر القصصي إلى الاستطراد - طال أم قصر -، ولكنه لايلغي سمة القصصية في القصيدة وإن كان يؤثر في تماسكها، فما دام الشاعر القاص يعود لمواصلة سرد قصته فإن القصة تبقى عماد بناء القصيدة، والركن الاساس فيها. وإذا كانت القصيدة او القصائد تتناول الرجال البارزين والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة .. فكل ملحمي قصصي ولكن ليس كل قصصي ملحميا .

٢- ويفضي ذلك إلى أن يتقمص الشاعر دور راوية حيادي إلى حد ما ، منفصل ظاهريا في الأقل عن مادة قصيدته من شخوص وأحداث وعن جمهوره أيضا . بمعنى أن الشعر القصصي إنما هو شعر موضوعي يعبر عن آمال الجماعة وآلامها ، بطولاتها وانتكاساتها . فهو مرآة لضمير الجماعة .

٣- السهولة وعدم تعقيد الأحداث ومجراها ، فعلى الرغم من أن القصة الشعرية قد تحتضن دهوراً طويلة ، وتخترق عوالم كثيرة ، وتجول بين اجيال عدة ، فإن احداثها تكون بسيطة الوقائع، سهلة الانسياب، واضحة المعالم أو المقاصد.

---

(١) ينظر : النقد الأدبي ٩٧ - ٩٨، والشعر القصصي والأدب العربي (مجلة) ١٠٧ - ١٠٨، والمصطلح في الأدب الغربي ١١١ - ٤١١، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ٢٩١، ومقدمة في النقد الأدبي ٩٠، ومفاهيم نقدية ٣٧٦ - ٤٠٠، وبين القصصية والغنائية دراسة مقارنة في شعر الحرب الإنجليزي القديم وشعر الحرب العربي (مجلة) ٩٦ - ١٠٣، والقصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ٥٤ - ٥٩ .

٤- ولما كانت القصة الشعرية مقيدة بقيود الشعر التي تنتظمها من وزن وقافية، فضلاً عن اعتمادها على قوة الإيحاء والتلميح مما يحقق شعرية القصيدة، أصبح لزاماً على الشاعر القاص أن يعي ذلك كله ويعمل على تحقيقه.

وعليه أن يجعل مايصوره من حوادث وأشخاص "نماذج أو مُثُلا"، فيؤهله ذلك إلى أن يفيض على شعره سحراً ناتجاً عن اختياره الدقيق للأشياء، فيقدم للسامع أو القارىء متعة جمالية ولذاذة فنية.

٥- إن من الشعر القصصي مايدخله الغناء أو الأناشيد، وهو نوع مصوغ صياغة غنائية جميلة، وليس من الضروري في هذا النوع الاستمرار الوزني، بل يتغير الوزن ويتبدل بحسب ماتفرضه مقدرة الشاعر القاص الفنية في معالجتها لموضوعها أو مادتها.

أما الشعر الغنائي(١)، فإنه أطلق أصلاً على المقطوعات الشعرية التي تنظم لكي تغنى عادة بمصاحبة آلة من آلات الطرب، وبخاصة القيثارة، ثم تغير معنى كلمة غنائي ولم يعد من الضروري بمكان أن يكون الشعر الغنائي مما يتغنى به على أية آلة فأطلقت كلمة غنائي على كل شعر ليس قصصياً ولاتمثيلياً.. وربما كان أهم مايمتاز به هذا الشعر:

١. القصر: فالقصائد الغنائية تتسم بقصرها، وهي مع ذلك تامة كاملة، فقد لاتتجاوز بضعة أبيات إلا أنها تؤدي موضوعاً كاملاً.

٢. البنية الوزنية المتماسكة: فإن للقصيدة الغنائية سحراً يأتيها من الوزن. وحين يكون الشاعر الغنائي بارعاً في اختيار الوزن اختياراً دقيقاً جميلاً، يتفق وموضوع القصيدة فإنه يقدم موضوعه أحسن تقديم.

---

(١) ينظر: النقد الأدبي ٩٩-١٠١، والمصطلح في الأدب الغربي ٩٨-١٠٢، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ٢٩٤، وتقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف (مجلة)١٥، ونظرية الأدب (السوفيتية) ٧٩-٩٦، ومفاهيم نقدية ٣٧٦-٤٠٠، وبين القصصية والغنائية (مجلة) ١١١.

٣. إن لكل شاعر غنائي أسلوبه الخاص به، ولعل من الأفضل أن يتجنب الأساليب الشاذة الغريبة غير المألوفة، كما يتجنب الغموض القريب من الإلغاز.

٤. الذاتية والتركيز على العاطفة: إن جزءا عظيما" من الشعر الغنائي ذاتي صريح، أي أن الشاعر يعبر تعبيرا" صريحا" عن خلجات نفسه، عن آماله ورغباته وأحلامه وحبه وبغضه ويأسه وشكواه. إنه يصور مواقف وإحساسات يشترك فيها البشر، وليس ثمة من شخصيته إلا مايضمن كون هذه الإحساسات قد اختلجت في إنسان حقا".

وقد تصل الذاتية والخصوصية بالشاعر إلى حد المبالغة والإسراف، فيرتاد مواقف وصورا نادرة الوقوع، فتتناثر عواطف لها صلة بالاستجابات العامة المختزنة ولاترتبط تلك الصور إلا بالمواقف النادرة التي عبر عنها. وقد يتطرف فيأتي بها ذاتية محضة لاتمت بأية صلة إلى غيره من بني الإنسان. أما اللغة فلا يتذكر قواعدها إلا ليهدمها، كما لاتستجيب الألفاظ والمقاطع إلا إلى الانتقالات والالتفاتات وانقطاع الإحساس الذي قلما يدركه الذهن الواعي. وما الموسيقى في هذا النوع من الشعر إلا استغلال لمظاهر الأصوات الملفوظة وصفاتها الحسية. وقد يكون التركيب الظاهر مجرد نوع من الآلات يسجل اهتزازات العاطفة واختلاجاتها.

فهل كانت القصصية، بعد ذلك، من سمات الشعر العربي؟ أو هو غنائي حسب؟ لقد كثر القول واتسع بين الباحثين والدارسين للإجابة عن هذين الشقين من التساؤل، حتى بلغت أجوبتهم فيه درجة التناقض؛ ففي حين ذهب عدد منهم إلى إنكار وجود الشعر القصصي في الأدب العربي القديم، وقصر الشعر العربي على الغنائية، أكد عدد آخر وجود الشعر القصصي فيه، سواء أكان

ذلك في قصائد كاملة أم في ثنايا الشعر العربي(١).

أما أنا فأرجح في هذا الشأن كون القصيدة العربية القديمة نمطاً متميزاً «لايصح وصفها بأنها قصيدة قصصية ولا أنها قصيدة غنائية ولا أنها مسرحية شعرية، وإنما يصدق أن يقال فيها إنها نمط شعري عربي خاص يجمع بين صفات هذه الأنماط الغربية الثلاثة ويختلف عن كل منها بدوره»(٢). وماكان هذا إلا نتيجة منطقية لما يميز الشعر العربي من الشعر الغربي من تقنيات وجماليات، هذا التميز الذي يكمن «في اختلاف الوظيفة التي أداها الشعر في كل من الحضارتين والغرض الذي كان الشعر يرمي إلى تحقيقه في كل من التراثين»(٣). وتأسيساً على ذلك نرى أن لا جرم أن

---

(١) من الدراسات التي استوعبت معظم ماقيل في هذا الموضوع، جمعاً أو مناقشة .. فضلاً عن إشارتها إلى الآراء في مظانها: الشعر القصصي في الأدب العربي (مجلة) ١٠٢-١٠٩، والقصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٥٩-٦١، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ١٤-١٥، والقصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ٨-٩، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ١٦-٢٧، ولايخفى أن هذه الدراسات أنفسها تضاف إلى غيرها مما يذهب إلى وجود الشعر القصصي أو لمحات منه في الأدب العربي بدليل دراستها إياه على هذا النحو. ذلك فضلاً عن غيرها مما أشرنا إليه في المقدمة.

إن إحالتنا على هذه المصادر لمما يوفر علينا مؤونة تكرار تلك الآراء تفصيلاً، ويجنبنا الإطالة في سردها، كما لايفوتني أن أنوه ههنا كذلك بآراء لباحثين عرب قدامى أشاروا صراحة أو ضمناً إلى وجود القصة أو ما يقرب منها في الشعر العربي، وهم: أبو العباس ثعلب (قواعد الشعر ٣٥) وابن طباطبا العلوي (عيار الشعر ١١ و ٤٣) وابن رشيق القيرواني (العمدة ١/٢٦١) وحازم القرطاجني (منهاج البلغاء ١٨٨ – ١٩٠). ومبعث تنويهي هذا بهم هو إغفال جمع من الدارسين والباحثين المحدثين لآرائهم عند الحديث في هذا الموضوع.

كما يعنيني هنا أيضاً أن أشير إلى أن الدكتور طه حسين إذ قال: ".. ذلك لأن الشعر العربي ليس فيه قصص وليس فيه تمثيل.." و "فالشعر العربي الذي نعرفه إذن شعر غنائي خالص.." (في الأدب الجاهلي ٣٢٠ و ٣٢١ على التوالي)، يذهب إلى القول في موضع آخر "فالذين يقرأون الشعر الجاهلي أو ماصلح منه، والذين يقرأون الشعر الأموي كشعر جرير والفرزدق والأخطل يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي.." (من حديث الشعر والنثر ١٦) وهنا أتساءل: هل مرد هذا التناقض في كلام الدكتور طه حسين عدم الدقة، أو تغير في الرأي بعد مزيد من البحث والدراسة؟

(٢) بين القصصية والغنائية (مجلة) ١١٥. وينظر: الشعر القصصي في الأدب العربي (مجلة) ١٠٩.

(٣) بين القصصية والغنائية (مجلة) ١٠٦. وينظر: الشعر القصصي في الأدب العربي (مجلة) ١٠٩.

نسم نمطا شعريا* عربيا* ما - إذا ما إرتأينا تحقق ذلك فيه - بالقصصية والغنائية في آن واحد. بل إن من القصصية مايكون في صميم الغنائية (١).

وإذا كان الشعر العباسي نتاج البيئة العربية الإسلامية بكل خصائصها وظروفها في مرحلة معينة من حياتها، كان من الطبيعي والحتمي ان يتصف بما اتصف به الشعر العربي في مراحله السابقة عليه، فهو حلقة جديدة من سلسلة هذا الشعر، انبجست من البيئة والروح انفسهما، لتكمل مسيرة هذا النسغ الذي - كان ومازال - يمد الحياة العربية بكل متطلبات الارتقاء بالفكر والإحساس، والذي يصورها في الوقت عينه أصدق تصوير، فيحفل بالنزعة القصصية فيه - على وفق ما انتهينا إليه - إلى المدى الذي لم تعد هذه النزعة فيه «مقصورة على شاعر معين أو على اتجاه شعري واحد او في قصيدة شعرية أو اكثر يطبعها شاعرها بالطابع القصصي وإنما غدت تتردد عند فئة كبيرة من الشعراء وفي اكثر من موضوع واتجاه»(٢)، سواء أكان ذلك في قصائد كاملة ام في اجزاء منها ام في مقطعات مستقلة. فظفرنا بوجودها في كل مانظم فيه الشعراء العباسيون من موضوعات، وإذا ماتخصص عدد منهم في موضوع ما، اكثر من النظم فيه، فنبغ - تمثيلا لاحصرا -

---

(١) ينظر: مقدمة في النقد الأدبي ٩٠.
ومما يجدر ذكره أن المختصين بشؤون نظرية الادب لم يتقيدوا كلهم بالتقسيمات التقليدية التي توجب الحفاظ على الاشكال الادبية المعروفة هذه (القصصي والغنائي والتمثيلي)، إذ التفتوا إلى إمكان التداخل أو التنافذ الذي قد يعتور هذه الاجناس، ففي مجال الدراسة الادبية يغدو كل شيء ممكن الحدوث مادام الأثر الابداعي مرتبطا* بالفكر والنفس اللذين لايقر لهما قرار. ينظر في ذلك: نظرية الأدب (السوفيتية) ٨٢- ٨٣، وتقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف (مجلة) ٣٦-٣٨ و٤٥، والأدب الملحمي والروائية (مجلة)٦، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ١١-١٢.
فإذا كان هذا التداخل ممكنا بين الاشكال الأدبية في الأدب الذي قسمها اليه، فكيف بالادب الذي يختلف عنه طبيعة وزمانا* ومكانا*؟! إنه أولى بعدم الخضوع لها والتقيد بها.
(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ١٥١.

العباس بن الأحنف في شعر الغزل، وبشار بن برد ومطيع بن إياس والحسين بن الضحاك في شعر العبث والمجون، وابو نواس ومسلم بن الوليد في شعر الخمر، وابو تمام والمتنبي في شعر الحرب، وأبو العتاهية في شعر الزهد، وديك الجن في شعر الرثاء، وابن الرومي في شعر الهجاء، والبحتري في شعر الوصف، والابيوردي في شعر الفخر القومي .. وكما نظم ابان اللاحقي وعلي بن الجهم وابن المعتز في المطولات التاريخية .. فضلاً عن طغيان التفلسف في شعر أبي العلاء المعري، فإننا لانعدم ان نرى في شعر كل منهم، فضلاً عن سواهم من شعراء العصر العباسي، قصصاً او عناصر قصصية في اغلب هذه الموضوعات - إن لم يكن في جميعها - ناهيك عن تاثر عدد غير قليل منهم ببناء القصيدة العربية في شعر ماقبل الإسلام، فاتوا بالمقدمة الطللية او الغزلية، وعرضوا لذكر الرحلة، ووصفوا الناقة او الفرس، متوسلين بالروح القصصية نفسها التي لجأ اليها شاعر ماقبل الإسلام.

وليس من شك في أن الباعث على حفول الشعر العباسي بعناصر القصة معزو إلى تاثر الشعراء العباسيين بما قراوه أو اطلعوا عليه من شعر عربي موسوم بنفس قصصي، اثار لديهم الرغبة في النسج على منواله، مضيفين إليه - عن قصد او غير قصد - مايتلاءم وطبيعة حياتهم الجديدة، من حيث موضوع القصيدة أو شكلها. هذا فضلاً عن تاثرهم كغيرهم من البشر بالقصص النثري -مما كانوا يسمعونه او يقراونه-،سواء اكان ذلك مما وصل إليهم من قصص عربي قديم أم مما تحقق بعدما ترجم ابن المقفع كتاب كليلة ودمنة، فضلاً عن تاثير كتابات الجاحظ ذات الروح القصصي - وبخاصة في بخلائه -، ثم ماتبعها من مؤلفات اشبهتها، وربما زادت عليها، من مثل مقامات بديع الزمان الهمذاني ورسالة الغفران للمعري، ناهيك عما يمكن أن يكون من تاثير لحكايات الف ليلة وليلة (١). هذا القصص - النثري - الذي، لاريب، حمسهم

(١) ينظر: نقاط التطور في الادب العربي ٤٤٥، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ١١٣-١٢٩.

للإفادة من خواصه ذات الأثر الفعال في نفوس الناس، عسى أن يسهم ذلك في ذيوع أشعارهم بين الناس، وفي تعظيم دورها في حياتهم.

وإذا ماغلب على استخدام العباسيين لعناصر قصصية في أشعارهم، اتخاذهم إياها على أنها وسيلة فنية لاعلى أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها (١)، فاكتفوا باللمسات الموحية الدالة، فإننا لانعدم أن نعثر لدى عدد منهم على قصص متكاملة في قصائد مستقلة أو في أجزاء منها، أو في مقطعات مستقلة.

والذي نرمي إليه بالقصص الكاملة أو المتكاملة هو ما يتناغم وطبيعة الشعر أولا، وخصوصية الشعر العربي ثانيا، فقد يكتفي الشاعر العباسي بتصوير حدث واضح غير معقد أو أكثر، أو يلجأ إلى رسم هذا الحدث - أو الأحداث - بوساطة عنصر واحد أو أكثر من عناصر القصة. تلك العناصر التي توسلنا بها بوصفها إضاءات تحدد لنا ملامح ما اتخذناه لنفسنا من منهج، لاعلى أنها الأساس الذي يقسر الشعر العباسي لينطبق عليه ويأتمر بأمره؛ فهي أسس للقصة النثرية الحديثة، ومانتعامل معه شعر عربي قديم له طبيعته وبناؤه ومقوماته.

ومهما يكن من أمر فإننا «سنجد في القصص التي تمر بنا أنماطا غير قليلة لم يقصر أصحابها في تصوير الملامح الظاهرة، ولا الخلجات التي في الصدور، بل إن منهم من عني - في حرص شديد، وصبر طويل - بتصوير بعض مالايخطر بالبال ذكره، ولايشعر القارئ أن به حاجة إلى السؤال عنه، أو شوقا إلى تعرف صورته. ووصف الملامح والسمات في دقة وتفصيل لايعد بعد هذا كل شيء في التخييل والتصوير، فهناك موقع الأحداث، والزمن الذي تقع فيه والمقاييس التي يقدر بها مبلغ الوصف ومنتهاه بالتشبيه المحكم الدقيق، والتمثيل البارع العجيب» (٢).

---

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ٣٠٠.
(٢) القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ٥.

وإذ ننتقل في ما نستقبل من هذا البحث إلى دراسة طبيعة النزعة القصصية في نصوص الشعر العباسي، فإننا سنستهدي بعناصر القصة الرئيسة - كما اصطلح عليها نقاد القصة - لاستكناه عوالم هذه النزعة، وبيان ابرز ملامحها، من غير ان نفرض هذه العناصر على هذا الشعر فرضا، وإنما نستعين بها جهد المستطاع. وهذه العناصر هي: (الحدث .. الحبكة) و (الشخصية) و (الزمان والمكان) و (السرد). وقد وقع اختيارنا على هذه العناصر تحديداً؛ لانها معقد اتفاق اغلب الباحثين والنقاد على توافرها في اغلب الأعمال القصصية. اما مايمكن أن يوجد من عناصر اخرى مما ذهب إلى وجوده عدد من الباحثين، حتى إن منهم من عدها، كلاً أو بعضاً، عناصر اساسية - كل بحسب مذهبه ورؤيته - من (فكرة) و (بناء) و (اسلوب) و (نبرة)، فإننا سنعرض له ضمنا في تضاعيف هذا البحث إذا ما كان له من دور أو اثر فيما سنتعرض له بالدراسة والمعالجة من شعر عباسي. على اننا - فضلاً عن ذلك كله - لانغفل الإشارة إلى الاختلاف بين عدد من الباحثين في الاتفاق على بعض من هذه المصطلحات من حيث تسميتها، او مفهومها، أو مدى اصالة بعضها وثانوية غيره (١). ناهيك عن إدراكنا مدى التداخل بين هذه العناصر؛ إذ تشكل كلاً متكاملاً، وما كان هذا التمييز بينها إلى فصول في هذه الدراسة إلا بسبب من ضرورة البحث الاكاديمي.

إن هذا كله لايعني اننا نحمل الشاعر العباسي على توفير عناصر القصة مجتمعة في القصيدة - أو القصائد - التي نعدها ذات نزعة قصصية؛ فنحن ندرك أن هذه العناصر تشكل دعائم العمل

---

(١) ينظر، في تحديد عناصر القصة: أركان القصة، وبناء الرواية (موير)، والأدب وفنونه ١٤٢-١٥٨، وفن القصة، والقصة في شعر امرىء القيس (مجلة) ٦٠-٦١،وبناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ (سيزا)، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٥-٩٦، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي.

القصصي على وفق المفهوم النقدي المعاصر، على انه قد وفر في كل من هذه القصائد (ما اعانه على التعبير عما يريده ويسعى إليه، دون أن يشكل غياب العناصر الاخرى خللا في بنائه القصصي، ودون ان يكون عارفا* بمسمياتنا الحديثة) (١). وعلى هذا الأساس سنقيم دراستنا هذه.

(١) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٦.

الفَصْلُ الأَوَّل

الحَدَث... الحَبْكَة

- الفصل الاول -

الحدث ... الحبكة

وإذ نبدأ بدراسة عنصر الحدث فيما نعده ذا نزعة قصصية من الشعر العباسي، فإننا سنعمد إلى التعرض إلى علاقته بالحبكة، والإشارة إلى ماقيل فيهما، على اساس من تكاملهما في النظر إلى هذا الجانب من موضوع البحث انطلاقاً من الزاوية التي سنتعامل معه من خلالها... ثم سنتناول بعد ذلك نماذج من الشعر العباسي - موضوع المعالجة، لنحاول اكتشاف مدى توافر هذا العنصر القصصي - الفني فيها، وكيف عبر عنه، وطبيعة الإحساس به وخصوصية التعامل معه.

الحدث - اوالحادثة - في العمل القصصي مجموعة من الوقائع الجزئية يرتبط بعضها ببعض بطريقة مرتبة ومنظمة على نحو خاص هو ما يسمى بالحبكة - او الإطار - "plot". ومفهوم الحبكة أن تكون أحداث القصة - وشخصياتها - مرتبطة ارتباطاً منطقياً يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محدودة. وهكذا فإن النظام هو الذي يميز حبكة عن اخرى، فالوقائع تتبع خطاً في قصة، وخطا آخر في قصة أخرى(١).

---

(١) ينظر: الادب وفنونه ١٤٧، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٣٩، وبناء الرواية (موير)١١، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٤٢-٦٣.

يقول هـ.ب. تشارلتن "واجب القصصي أن يخلق من فوضى الحياة نظاماً متسقاً في قصته، وإن مانسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتاخير للحوادث. فالقصصي يختار الحوادث الصالحة ويضع هذه قبل تلك وتلك قبل هذه، بحيث يجيء السياق والتتابع موفيا بالغرض المقصود. ولوخلت القصة من "الحبكة" لم تعد قصة فنية" (فنون الادب ١٤٧). أما أ.م. فورستر فيقول: "الحبكة إذن هي الرواية في وجهها المنطقي؛ إذ أنها تتطلب الغموض، والأسرار تحل فيما بعد" (أركان القصة ١١٨).

وذهب بعض من الباحثين إلى دراسة الحدث مقترنا بالزمان. من ذلك ماذهب إليه عبدالله إبراهيم إذ يقول: "وإذا تأملنا الحدث جيدا، نجده مجموعة وقائع منتظمة او متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين. وإزاء هذا نجد أن الزمان حقيقة مطلقة تكتسب صفتها المحسوسة من خلال مرور تلك الوقائع، ولهذا فكل من الحدث والزمان لايكتسب خصوصية
(=)

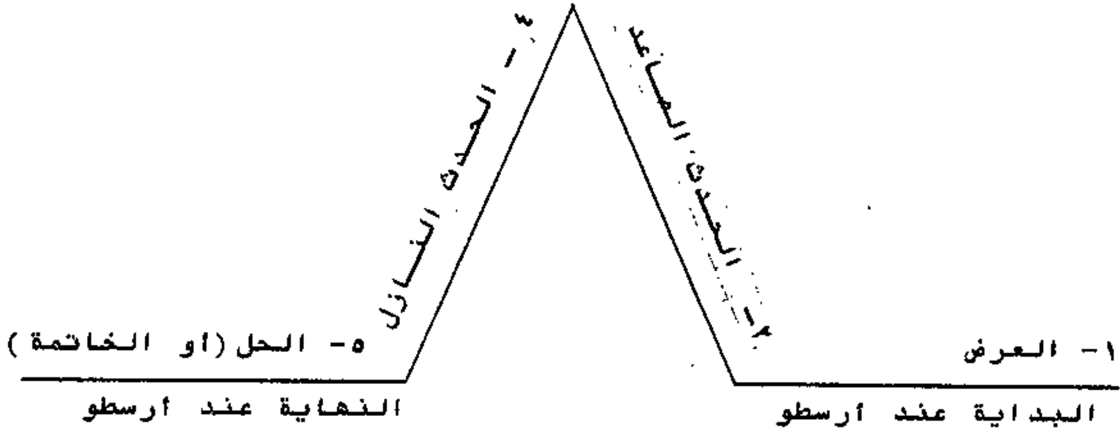
وإذ تكلم الباحثون في دراساتهم ـ على اختلاف مناهجهم فيها ـ على علاقة الحدث بعناصر القصة الاخرى، فإن الدكتور رشاد رشدي يذهب إلى أن الحدث هو اساس القصة، بل هو القصة بعينها؛ إذ له بداية ووسط ونهاية، فضلاً عن تكونه من اركان ثلاثة تشكل وحدة لاتتجزأ، وهذه الاركان هي الحوادث والشخصيات والمعنى، ومن هنا يتشكل بناء القصة. أما نسيج القصة، فإن كل مافيه من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث (١).

أما الحبكة فإن لها شكلا اساسيا تتفرع منه عدة تشعبات او تعقيدات، وفكرة الحبكة ماخوذة أصلاً من أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث ينص على أن الحدث ينبغي أن تكون له بداية ونقطة

(=) إلا من خلال تداخله مع الآخر. فالزمان "مدى بين الافعال" والحدث "اقتران فعل بزمن" وهكذا تنتقل خصائص الأول إلى الثاني وبالعكس، بحيث لايمكن دراسة أحدهما بعيداً عن الآخر" (البناء الفني لرواية الحرب في العراق ٢٧). ثم يقيم هذا الباحث دراسته للحدث في كتابه الآنف الذكر على أربعة أبنية:
١- البناء المتتابع: ويقصد به تتابع الوقائع في الزمان.
٢- البناء المتداخل: ويقصد به تداخل الوقائع في الزمان.
٣- البناء المتوازي: ويقصد به توازي الوقائع في الزمان.
٤- البناء المكرر: ويقصد به تكرار الوقائع في الزمان.
(ينظر: المصدر نفسه ٢٨-٨١).
وإلى مثل ذلك ذهب إبراهيم جنداري حين أورد الانساق التالية في البناء الزمني للأحداث:
١- نسق البناء المتتابع أو المتسلسل: وهو توالي الاحداث الواحد تلو الآخر مع وجود رابط بينهما.
٢- البناء المتوازي: وهو سرد قصتين أو أكثر تدور أحداثهما في الوقت نفسه.
٣- البناء الدائري: وهو أن تبدأ القصة عند نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم تعرض ماسبقها لتنتهي عند نقطة البداية مجدداً.
٤- التضمين: وهو إدخال قصة في قصة اخرى. (ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ٦١-٨٠).
وكانت اليزابيث دبل قد ذهبت إلى أن "الحبكة ترتيب الفعل، ويسير الفعل خلال وسط الزمن الذي لاغنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته التي تطور منه، تشكل البداية والوسط والنهاية مسيرة خلال التاريخ الزمني، وفي التدفق توجد السببية" (الحبكة ٧٢).

(١) على هذا الأساس من تقسيم القصة إلى بناء ونسيج ـ كل بما قسمه عليه من أركان او أجزاء ـ قامت دراسة الدكتور رشاد رشدي (فن القصة القصيرة).

وسطى ونهاية (١)، كما في الشكل الآتي(٢):



---

(١) ينظر: فن القصة ٤٣، والنقد الأدبي الحديث ٥٤٤، وفن القصة القصيرة ١٧، والنقد التطبيقي التحليلي ٧٦، والفن القصصي طبيعته ـ عناصره ـ مصادره الأولى ٥٩-٦٠.

(٢) هذا المخطط منقول من النقد التطبيقي التحليلي٧٦. وقد وضع المؤلف تعريفاً* بمصطلحات المخطط نوردها فيما يأتي:

١ـ العرض: هو بداية القصة، وقد يقدم القاص فيه المعلومات الأساسية عن الشخوص ومكان الحدث وزمانه أوبداية العقدة.

٢ـ الحدث الصاعد: هذا الانتقال من العرض إلى أسباب الخلاف أو الأزمة، وفي الحدث الصاعد يقوم القاص بتطوير العقدة بتركيز شديد ولكن ببطء واضح.

٣ـ الأزمة ـ العقدة: هي اللحظة التي تصل فيها الحبكة إلى أقصى درجات التكثيف والانفعال وهي نقطة التحول في القصة، وتعد بداية لتمهيد الحل.

٤ـ الحدث النازل: وهو يعقب الأزمة مباشرة ويكون بداية لإنهاء التوتر الذي يرافق الأزمة وهو يعد القارئ للحل أو لخاتمة القصة.

٥ـ الحل أو الخاتمة: هو القسم الأخير من الحبكة، والخاتمة تسجل حصيلة الصراع (الفكري أو العاطفي أو الديني) الذي أظهرته الشخوص وحالة الإدراك أو الوعي الذي تصل إليه الشخصية بغض النظر عن عمق ذلك الإدراك أو مدى دوامه أو استمراره. (ينظر: المصدر نفسه ٧٧).

ويذهب بعض من الباحثين إلى أهمية النهاية في القصة إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، فسميت لذلك بـ "لحظة التنوير" (ينظر: فن القصة القصيرة ٨٢، والفن القصصي طبيعته ـ عناصره ـ مصادره الأولى ٦٠).

ويذكر أن وارين و ويليك قد أطلقا على البنية السردية في المسرحية أو الرواية أو الحكاية اسم "العقدة" ويريدان بذلك "الحبكة". (ينظر: نظرية الأدب ٢٨٣، والحبكة ١١٠، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٥٩).

والقصة من حيث تركيب الحبكة نوعان متميزان، هما: القصة ذات الحبكة المفككة والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة (١). وتبنى القصة من النوع الأول، على «سلسلة من الحوادث او المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما.. ووحدة العمل القصصي فيها لاتعتمد على تسلسل الحوادث،ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها، او على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعا». وهكذا يستطيع الكاتب ان يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة، التي تقع على شكل حلقات متتابعة لاتنحدر الواحدة منها عن الاخرى، ولاتتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب عنا حتى نكتشفه اخيرا» بعد الفراغ من القصة ... أما القصة ذات الحبكة المتماسكة فإنها على العكس من ذلك، إذ تقوم على حوادث مترابطة، ياخذ بعضها برقاب بعض، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها» (٢).

كما تنقسم الحبكة القصصية، من حيث موضوعها على نوعين: الحبكة البسيطة، والحبكة المركبة (٣). في النوع الأول تكون القصة «مبنية على حكاية واحدة، اما في النوع الثاني فتكون مركبة من حكايتين او اكثر. ووحدة العمل والتاثير في القصة، تتطلب تداخل الحكايات المختلفة واندماج بعضها في البعض الآخر» (٤).

وإذا كان الدكتور رشاد رشدي قد ذهب إلى ان للحدث اركانا ثلاثة هي: الفعل و الفاعل والمعنى، فإن اليزابيث دبل نقلت في كتابها (الحبكة) نصا» عن ر.س. كرين يذهب إلى مثل ذلك

---

(١) ينظر: فن القصة ٧٣. ويطلق الدكتور احمد أمين على النوع الأول: التصميم المفكك، وعلى الثاني: التصميم المحكم (ينظر: النقد الادبي ١٣٥).
(٢) فن القصة ٧٣-٧٤. وينظر: النقد الادبي ١٣٥-١٣٧.
(٣) ينظر: فن القصة ٧٥. ويطلق الدكتور أحمد أمين على النوع الأول: التصميم البسيط، وعلى الثاني: التصميم المركب (ينظر: النقد الادبي ١٣٧).
(٤) فن القصة ٧٦. وينظر: النقد الادبي ١٣٧.

مطبقاً* إياه على الحبكة. والنص هو «من المستحيل ... أن نحدد بشكل وافٍ ماهية أية حبكة مالم ندخل في صيغتنا جميع العناصر او الأسباب التي تكون الحبكة تجميعاً لها، ويتبع ذلك أيضاً أن الحبكات تختلف في البناء حسب أحد المكونات السببية الثلاثة التي تستخدم مبدأ تجميع. فيوجد لذلك حبكات فعل، وحبكات شخصية، وحبكات فكرة .ففي الأولى يكون مبدأ التجميع تغير مكتمل، تدريجي او مفاجيء [كذا]، في وضع البطل، وتؤثر فيه الشخصية والفكرة ....، وفي الثانية يكون المبدأ عملية تغير مكتملة في الشخصية الأخلاقية للبطل، يسرع فيها الفعل ويقولبها، وتتضح من خلاله ومن خلال الفكرة والشعور ....، أما في الثالثة فيكون المبدأ عملية تغير مكتملة في فكرة البطل، وبالتالي في شعوره، يتحكم فيها ويوجهها كل من الشخصية والفعل»(١).

إن هناك طرائق عدة لعرض الحوادث او تطويرها مما يدخل ضمن دراسة السرد، لكننا نعرض لها ههنا لإعطاء تصور متكامل لمفهوم الحبكة، وهذه الطرائق هي: أولاً* : السرد المباشر، وعمل الكاتب فيها عمل المؤرخ الذي يدون التاريخ الظاهر لمجموعة من الشخصيات. ثانياً* : الترجمة الذاتية، وفيها يكتب القاص قصته بضمير المتكلم، ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة، أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية، ليبث على لسانها ترجمة ذاتية

---

(١) مفهوم الحبكة وحبكة رواية توم جونز ٣٠٦ نقلاً* عن: الحبكة ٢٩-٣٠.
كما ذهب الدكتور عدنان خالد عبد الله إلى تقسيم الحبكة على أربعة أنواع تأسيساً* على نجاح الشخصية أو إخفاقها فيما تسعى إلى بلوغه ضمن العمل القصصي. وهذه الأنواع هي:-
١. الحبكة النازلة: ويكون التأكيد فيها على تحطم أو اندحار الشخصية الرئيسة (سواء أكان ذلك الاندحار نفسياً* أم عقلياً* أم عاطفياً*).
٢. الحبكة الصاعدة: هي الحبكة التي تؤكد على انتصار أو نجاح الشخصية الرئيسة (النفسي، العقلي، العاطفي).
٣. الحبكة الناجحة في النهاية: هي الحبكة التي تظهر الشخصية الرئيسة منتصرة، بعد إخفاقات متعددة.
٤. الحبكة المقلوبة: هي الحبكة التي تظهر فيها الشخصية الرئيسة محرزة نجاحات متعددة ومستمرة، ثم فجأة تخفق في النهاية إخفاقات ذريعة. (ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٧٧-٧٨).

متخيلة. ثالثاً: الوثائق او الرسائل المتبادلة، وفيها يعتمد الكاتب على الرسائل. رابعاً: تيار الوعي أو المونولوج الداخلي، وفيها يدرس الكاتب الشخصية الإنسانية، ويعرضها على الملأ برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية، وذلك بوساطة تاملات الشخصية وتداعيات افكارها (١).

ومن الأمور التي عرض لها الباحثون في دراستهم للحبكة، التوقيت، «ويرتبط التوقيت ارتباطاً وثيقاً بتراخي العمل وتوتره في القصة. فإن طبيعة العمل القصصي، الذي يراوح بين القوة والضعف، والتراخي والنشاط، والاستجماع والوثوب، تفرض على الكاتب ان يسير بسرعة ملائمة لكل ذلك. فالقصة تبدأ بمقدمة هادئة مسترخية إلى ان تبلغ بداية تجمع العاصفة، ويتلو ذلك اشتداد وطاتها وتازمها حتى تبلغ الذروة. ثم تنحدر قاطعة الطريق في سرعة متناقصة، حتى تصل إلى مستقرها. وكل حالة من هذه الحالات لها سرعتها الخاصة التي تلائمها، وتتفق مع نشاط العمل القصصي فيها»(٢). إن عنصر التوقيت هذا لاياتي عفو الخاطر، وإنما يعتمد على فهم الكاتب للحياة، وطريقته في التعبير عن هذا الفهم في عمله القصصي الذي هو صورة من صور الحياة الإنسانية الزاخرة بالازمات والعقد والمشكلات.

ويرتبط التوقيت بعنصر آخر هو الإيقاع، ويقصد به التنوع والتفاوت في العمل القصصي، ذلك التنوع الذي يقدمه الكاتب لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تاثير معين،

---

(١) ينظر: فن القصة ٧٧-٨٥.
وذهب الدكتور عدنان خالد إلى إيراد ما اطلق عليه اساليب فنية لتنظيم الحبكة، وهي ١- الزمن التاريخي، ٢- الزمن النفسي، ٣- الارتجاع الفني، ٤- التنبؤ القصصي. (ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٧٩-٨٠).
ويتضح لنا في هذه الفقرة من الدراسة مدى التداخل بين عناصر العمل القصصي وتراكبها، ذينك التداخل والتراكب اللذين سيفرضان انفسهما على هذه الدراسة - كما في غيرها -؛ إذ لاينجلي مفهوم احد هذه العناصر من غير الاستعانة بالبقية.
(٢) فن القصة ٨٦-٨٧.

يشعر القارىء معه بأن القصة تسير على وفق قانون مرسوم هو الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تتجلى فيه. وقد يبدو هذا التغير التموجي خافتاً غامضاً حيناً، ومتحفزاً متسارعاً حيناً آخر. ولكنه في احسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد، فيكون حراً أو منضبطاً، متعسراً أو منساباً، هادراً متوثباً او خافتاً متعثراً، في آن واحد. وسر الإيقاع المؤثر هو هذا التنوع في وحدة تامة مقفلة هي العمل القصصي مما يحفظ للقارىء تحفزه وشغفه في التتبع والملاحظة (١).

وإذا ماعنيت القصة بالحادثة وسردها ولم تركز على العناصر القصصية الأخرى فهي نوع يعرف بـ (قصة الحدث أو الحادثة) او (القصة السردية) (٢).

بعد أن انتهينا من عرض أبرز ماقيل في التنظير للحدث وعلاقته بالحبكة بوصفهما عنصراً مهماً من عناصر العمل القصصي، ننتقل إلى تلمس أبعاد هذا الذي أوردناه من أساس نظري، أو ملامح منه، فيما اخترناه من نماذج من الشعر العباسي مما نعده ذا نزعة قصصية من حيث بروز عنصر الحدث والحبكة فيه ـ حتى إن ظهر سواه من العناصر ـ، فطنين إلى حقيقة التمايز والاختلاف بين ذلك التنظير في أصل ما وضع له، وهذا الشعر الذي نعالجه فيه، ومحاولين أن تكون أمثلتنا شاملة مختلفَ الموضوعات التي نظم فيها الشعراء العباسيون، مع حرصنا على الإلمام بأساليب هؤلاء الشعراء في تقديم عنصر الحدث وتصويره والتعبير عنه.

إن الشعر العربي العباسي يزخر بالإشارة إلى وقائع وأحداث أراد الشعراء الإفصاح عنها ورسمها ومعالجتها، كل بحسب طبيعته النفسية الخاصة، أو الهدف الذي يرمي إلى بلوغه من وراء شعره،

---

(١) ينظر: فن القصة ٨٧-٨٨، والنقد الأدبي الحديث ٥٥٨-٥٥٩.
(٢) ينظر: فن القصة ٣١-٥٠، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٣٩، والفن القصصي طبيعته ـ عناصره ـ مصادره الأولى ٦٢.

أو أسلوبه الفني المتميز. فضلاً عن طبيعة مايذكر من حدث أو واقعة، فقد يكون الحدث مجرد خبر يرويه، أو موقف مر به واقعاً أو تخيلاً، يعرض له بالذكر في مقطوعة مستقلة أو ضمن قصيدة طويلة، وربما رسم حدثاً متكاملاً، بمعنى انه تقصى جميع جوانبه – أو اغلبها –، في قصيدة كاملة.

قال المنوبري (ت ٣٣٤ هـ) (١):

ياعجباً: ابصرتُ في السّوقِ
ما ابصرَتْه عَيْنُ مخلوقِ
ماراعني إلاّ فتىً عاشقٌ
وعيْنُه في عيْنِ معشوقِ
ضمّتهما الطُّرْقُ إلى موضعٍ
كحلقةِ الخاتَمِ في الضّيقِ
فافتَرقا خوفَ رقيبَيْهِما
عن موعدٍ باللّحظِ مسروقِ

يصور المنوبري ههنا موقفاً مر به، ذكره كما رآه من غير ان يسهب في رسمه، أو يوغل في تلمس ما احاط به من ظروف او ما يمكن أن يكون من ذلك. إنه تصوير لحركة العاشقين المتوجسين خيفة من رقيبيهما فحسب، فلا ذكر للزمان إلا مايستنبط من أن ذلك كان نهاراً بحكم وجودهما في السوق، وأما المكان فهو السوق. فلم يرسم الشخصيتين بطلتي الحدث المذكور، ولم يحاول استبطان مشاعرهما او أفكارهما في اثناء ذلك إلا ماكان من خوفهما من رقيبيهما حتى إنهما انزويا في حيز ضيق من المكان شبهه الشاعر نفسه بحلقة الخاتم، ولم يتحادثا في اثناء ذلك باكثر من الإشارة السريعة الخاطفة. اما عن مشاعره هو بإزاء هذا الموقف بوصفه الراوي له، فقد ألمح إليها في اول البيت: ياعجباً.. حيث ذهوله مما لمحه وتتبعه من حركة هذين العاشقين، وما ارتسم على ملامحهما من مشاعر.

---

(١) ديوان المنوبري ٤٣١. وينظر: شعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٤٧-١٤٨.

ومثل ذلك قول المتنبي (ت ٣٥٤ هـ)(١):

بأبي مَنْ وَدِدْتُهُ فافترَقْنا
وقضى اللّهُ بعد ذاك اجْتماعا

فافترقنا حَوْلاً فلمّا التقينا
كان تسليمُهُ عليّ وداعا

فالمتنبي ههنا اكتفى بالإشارة إلى أن من أحبه ففارقه لم يكن لقاؤه به بعد ذلك الفراق إلا للتوديع. فلم يشر إلى أكثر من الحدث في عمومه من دون الدخول في تفصيلاته، وربما عمد إلى ذلك راغباً في إطلاق العنان لخيالات متلقيه وإحساساتهم ليرودوا آفاق تلك التفصيلات.

وإذا ماذهب بعض الباحثين إلى أن من مستلزمات القصة ((أن الخبر الذي ترويه يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلي.. ولكن الأثر أو المعنى الكلي لايكفي وحده لكي يجعل من الخبر قصة.. فلكي يروي الخبر قصة يجب أن يتوفر فيه شرط آخر ... وهو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، أي أن يصور مانسميه "بالحدث"))(٢)، فإننا نذهب إلى عدم الأخذ بهذا الإلزام، وإن صح، في مثل المثالين السابقين، بسبب من طبيعة رؤيتنا للموضوع التي تبحث عن النزعة القصصية، أي النفس القصصي أو الروح القصصية لدى شعراء هذا العصر، وبذلك يكون في ذينك المثالين وماشابههما(٣) نزعة قصصية، على الرغم من عدم توافرهما على مستلزمات بناء الحدث القصصي كما دعا إليها دارسو القصة الحديثة.

ومادمنا بصدد الحديث عن الخبر ومتى يمكن عده قصة، فإن

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي المنسوب إلى أبي البقاء العكبري المسمى: التبيان في شرح الديوان ٢٧٩/٢.
(٢) فن القصة القصيرة ١٧.
(٣) ينظر: شعر إبراهيم بن هرمة القرشي (ت ١٧٦ هـ) ٧٠-٧١ و ٧٦-٧٧ و ٢٠٦، وشعر مروان بن أبي حفصة ٦٠، وديوان العباس ابن الأحنف ١٥٣، وديوان ديك الجن (ت ٢٣٥ أو ٢٣٦ هـ)، والتبيان في شرح الديوان ١٤٧/٢، وديوان أبي فراس ١٧٤.

في الشعر العباسي منظومات تاريخية مطولة، عرض فيها ناظموها لحقب تاريخية أو أحداث منها، بحسب هدف كل منهم من ورائها مما لانعده قصة، «فمن الأخبار مايمكن أن توضع جنبا إلى جنب ... ومع ذلك تظل مجموعة أخبار متفرقة لاتنتج أثراً كلياً، ومن الأخبار ماتوضع جنبا إلى جنب ... فتنتج أثراً كليا ومع ذلك تظل مجرد خبر يزودنا بالمعلومات ولكنه لايروي قصة»(١)، وذلك لعدم توافر ما اشترط وجودها فيه من عناصر قصصية. وإن كنا نذهب إلى عدم خلو مثل هذه المنظومات التاريخية من نزعة قصصية - ولو بمقدار ضئيل - تومئ إليها طريقة ترتيب الأخبار - الأحداث (الوقائع) وتتابعها، وذلك بتعاقب الجمل الفعلية - بخاصة - التي تنبيء بما كان بحسب تتابع حدوثه الزماني التاريخي، فضلاً عن الأوصاف المتفرقة في ثنايا هذه الأعمال للأشخاص أو الأحوال. منها محبرة علي بن الجهم (ت ٢٤٩ هـ) في التاريخ، وتقع في ثلاثين وثلاثمئة بيت نظمها على بحر الرجز، وجعلها مزدوجة، أما موضوعها فتاريخي محض يبدأ منذ نشأة الخليقة وينتهي بالمستعين آخر خلفاء بني العباس في زمانه (٢). ومطلعها:

الحمدُ للهِ المُعيدِ المُبدي
حمداً كثيراً وهْو أهلُ الحمدِ

ومما جاء فيها ذكره بعثة رسول الله محمد (صلعم):

ثمّ أزال الظّلمةَ الضّياءُ
وعاودتْ جِدّتَها الأشياءُ
أتاهمُ المنتجبُ الأوّاهُ
محمّدٌ صلّى عليه اللّه

ومنها يذكر خلافة المستعين:

فانْتَخَبَ اللّهُ لهم إماما
يؤيّدُ اللّهُ به الإسلاما

---

(١) فن القصة القصيرة ٢٠-٢١.
(٢) ينظر: ديوان علي بن الجهم ٢٢٨-٢٥٠، وعلي بن الجهم حياته وشعره ١٩٣-٢٠٦.

وبايَعوا بعد الرِّضا لأحمد

المستعينِ بالإلهِ الأوحد

وكان في العشْرين من ولاتِها

من آلِ عبّاسٍ ومن حُماتِها

ثم ليختمها كما بدأها بحمد الله والصلاة على نبيه المصطفى.

ومنها مزدوجة ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) التي تقع في عشرين وأربعمئة بيت، دون فيها سيرة الخليفة العباسي المعتضد (١).

ومطلعها:

باسْم الإله المَلِكِ الرّحمانِ

ذي العزّ والقدْرة والسّلطانِ

ومما جاء فيها، قوله يصف أحوال الخلافة قبل المعتضد:

قام بأمْر المُلْكِ لمّا ضاعا

وكان نهْباً في الورى مشاعا

مُذَلَّلاً ليست له مهابهْ

يخاف إنْ طنّت به ذُبابهْ

وكلَّ يومٍ ملِكٌ مقتولُ

أو خائفٌ مُروَّعٌ ذليلُ

وبعد أن يسهب في الحديث عما عاناه الناس على أيدي المتسلطين، ينتهي إلى خلافة المعتضد:

ولم يزلْ ذلك دَأْبَ النّاسِ

حتّى أُغيثوا بأبي العبّاسِ

السّاهرِ العزمَ، إذا العزمُ رَقَدْ

الحاسمِ الدّاءَ، إذا الدّاءُ وَرَدْ

(١) ينظر: شعر ابن المعتز ق١ ١/٥١٩-٥٩١، وابن المعتز وتراثه في الادب والنقد والبيان ١٧٠-١٧٤، وقضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ٤٨٦-٤٩١.
ومن الجدير بالذكر أن صاحب الأغاني قد أشار إلى أن ابان بن عبد الحميد اللاحقي قد عمل قصيدة في التاريخ سماها ذات الحلل ذكر فيها مبدأ الخلق وأمر الدنيا وشيئاً من المنطق (ينظر: الأغاني ٢٣/١٥٥). ولهذا النوع من النظم جذور في الشعر العربي نجدها عند يزيد بن مفرغ الحميري والأصمعي (ينظر: علي بن الجهم حياته وشعره ١٩٣-١٩٤).

فإذا ماقرانا هذه الأبيات(١):

ودّعتُها ولهيبُ الشّوقِ في كبدي
والبينُ يُبعِد بين الرّوحِ والجسدِ

وداعَ صَبَّيْنِ لم يمكن وداعُهما
إلاّ بلحظةِ عينٍ أو بنانِ يدِ

وحاذرتْ أعينَ الواشين فانْصرفتْ
تَعضّ من غيظها العُنّاب بالبَرَد

فكان أوّلُ عهْدِ العَيْنِ يومَ نأتْ
بالدّمعِ آخرَ عهْدِ القلْبِ بالجَلَد

رأينا أن الشاعر كشاجم (ت ٣٥٠ هـ) قد ذكر، فضلاً عن خبر (أو واقعة) وداعه لحبيبته، شيئاً مما اختلج في صدريهما عند ذاك، فحين وداعهما كان لهيب الشوق في كبده، والحبيبة انصرفت وهي مغيظة محنقة من مراقبة الواشين لهما، ثم كان من أثر فراقهما دمع يلازم العين وجلد فارق القلب.

إن هذا الرسم للمشاعر والأحاسيس – وإن لم يخض فيه الشاعر بعيداً – ليقرب هذه الأبيات من الروح القصصي، فقد أضاف لها بعداً نفسياً أسهم في تعميق بيان أثر حدث الفراق في نفسي الحبيبين.

وكما في المقطوعات، فإننا نرى قصائد كثيرة خصصت لوصف واقعة أو تصوير موقف، على اختلاف توجهات الشعراء، وتنوع الموضوعات. ولعل من أكثر الموضوعات نظماً ذا نزعة قصصية هو لقاء الشاعر بحبيبته، سواء أكان ذلك اللقاء عفيفاً أم غير ذلك. ومن هذه اللقاءات العفيفة ما صوره لنا الشريف الرضي (ت ٤٠٦ هـ) في قصيدته التي مطلعها (٢):

يالَيْلةَ السّفحِ، الاّ عُدتِ ثانية
سقى زمانَكِ هطّالٌ من الدِّيَمِ

---

(١) ديوان كشاجم ١٥٠. وتنسب لديك الجن مع اختلاف في روايتها. (ينظر: ديوان ديك الجن ١٣٦).
(٢) ديوان الشريف الرضي ٢/٧٢٢-٧٢٣.

إذ يقول فيها :

وظُبْيــةٍ من ظبــاء الإنــسِ عــاطلــةٍ
تستوقفُ العَين بين الخمصِ والهضَمِ

لــو انّهــا بفِنــاءِ البَيتِ سانحة
لصدْتُها وابْتدعتُ الصّيْدَ في الحَرَم

قدّرتُ منهــا بــلا رُقبــى ولاحــذر
على الّذي نام عن ليلي ولم أنَم

بتْنا ضَجيعَيْن في ثَوْبَي هوىً وتقى
يلفّنا الشّوقُ من فَرْعٍ إلى قَــدَم

وامست الرّيحُ كالغَيْرى تجاذبنا
على الكثيبِ فضولَ الرّيطِ واللّمم

يشي بنا الطّيبُ احيانا• وآونةً
يضيئنا البرقُ مجتازا• على إضَم

وباتَ بارقُ ذاك الثّغرِ يوضح لي
مواقعَ اللّثْمِ في داجٍ من الظُّلَم

وبيننا عفّةٌ بايعتُها بيدي
على الوفاءِ بها والرّعْي للذِّمَم

يولّع الطّلّ برديْنا وقد نسمت
رُوَيْحةُ الفجرِ بين الضّالِ والسَّلَم

واكتم الصّبحَ عنها وهْي غافلةٌ
حتّى تكلّم عصفورٌ على عَلَم

فقمتُ انفض بــردا• ماتعلّقه
غير العفافِ وراء الغيْبِ والكرَم

وألْمَستني وقد جدّ الوداعُ بنا
كفّا• تشير بقضبانٍ من العَنَم

والْثمَتني ثغْرا• ماعدلتُ به
أرْيَ الجنى ببناتِ الوابلِ الرُّذُم

ثمّ انْثَنَيْنا وقد رابت ظواهرُنا

وفي بواطننا بُعْدٌ من التُّهَم

فقد اجتمع بحبيبته بمنأى عن القوم، وكان الوقت ليلا، ليمتد ذلك الاجتماع حتى بزوغ الفجر، حولهما الريح ومن فوقهما البرق. التقيا وقضيا الليل متعانقين ثم افترقا من غيرما إثم ولاذنب. وقد حاول الشاعر هنا الإشارة، من بعيد، إلى زمن هذا اللقاء – الحدث ومكانه، فضلاً عن بعض من تفصيلاته، متمثلةً هذه التفصيلات في وصف فتاته هذه، وظرف التقائهما فضلا عن بعض مما أدوه من حركات بريئة في اثناء هذا اللقاء، ثم إدراك الشاعر لما يبعثه ظاهر هذا اللقاء – أو العلاقة بعامة – من ريبة في نفوس الآخرين فيما لو رأوهما أو احسوا بما بينهما، على الرغم من حقيقة عدم امتهانهما العفة في ذلك. إن هذه التفصيلات كلها لتدخل في إطار بيان الحدث الرئيس، اي اللقاء، وتوضيح أبعاده وطبيعة جوهره.

اما أبو شاكر عبدالله بن عبدالحميد اللاحقي (ت هـ) فالعفة ليست من طبعه، أفدنا ذلك من خلال ما صوره من حادثة لقائه بإحدى الفتيات، وذلك في قصيدته التي أولها (١):

ياطَلَلَ الحيِّ جادك الطّلُ

مالك وحْش العِراصِ ياطللُ

إذ يقول فيها:

جارية كالمهاةِ بارعةِ الـ

خدّيْن والخدُّ شادنٌ عَطِلُ

لم تَلْقَ بؤساء ولم تُعانِ أذىً

لكن عداها النّعيمُ والجَذَل

دسّتْ رسولاً أنِ ائْتِنا رقْدةَ الـ

حيّ إذا ماعلمتَهم غفلوا

فجئتُ والّليل مكتسي سَدَفَ الظ

ظلمة وهْنا والطّرْق اختيل

(١) أخبار الشعراء المحدثين ٧٠-٧١.

حتّى اجزْتُ الأحماس إنّي على
امثالِ هاتيك حازمٌ بَطَل
فلم يرعْها إلاّ قيامي لدى الـ
بابِ فجاءت والمَشْي منخزل
تقول: يامرْحبا ويرْعبها الـ
خَوْفُ من الحاضرين والوجل
فأُرْخيت دوننا وقد هدأ الـ
ليل ستورُ الحجابِ والكلل
ثم دعتْنا إلى مبارزة الـ
حبّ فَرُجّتْ من تحتنا المُثُل
فكان شيءٌ هيهات اذْكُرُهُ
إنّي ضنينٌ بسرّها بَخِل
فهرولتْ عند ذاك إذْ عَظُم الـ
امْر وقالت ودمعُها هَطِل:
اينَ مِن امّي افِرّ إن علمتْ
امّي بما قد صنعتَ يارجل؟
كيف احْتيالي لها إذا فَطِنتْ
ماتنفعُ اليومَ عندها العِلَل؟
قد كان يُجزيك لو قنعْتَ به
فيما فعلتَ اللِّزامُ والقُبَل!
لكن ابتْ شِقْوتي فهات فما
احتالُ ام ما اقولُ إنْ سالوا؟!
قُلت: تقولين للّذي يَسَلُ
يمنعُني من جوابِكَ الكَسَل!

فهذا الرجل قد لبى دعوة فتاته، فطرقها ليلاً إذ السكينة والغفلة، لكنه لم يستطع أن يسكت داعي الغواية في نفسه، فوقع مافزعت بسببه الفتاة وندمت على الاستجابة له، فلم يأبه بما اصابها بل هزا بها وسخر. وقد تمكن الشاعر من الإيحاء بما

اعتمل في نفس فتاة مثل هذه، ارادته لقاء حب فغدا لقاء خطيئة، فخافت واعيتها الحيلة، وذلك بما رسمه من حركة (الهرولة)، وما اخبر عنه من هطول دمع، ثم بما أجراه على لسانها من تساؤلات وعتاب. كما استطاع التلميح بعدم مبالاة هذا الآثم بما فعل، وذلك بوساطة طريقته في رواية الواقعة، وبإجابته عن تساؤلات الفتاة المنكوبة (١).

واما أبو نواس (ت ١٩٨ هـ) فيحكي خبر زيارته وصحب له بيت أحد الخمارين في ظهيرة أحد الأيام. يقول (٢):

وفتيانِ صدْقٍ قد صرفتُ مَطِيَّهم
إلى بيتِ خمّارٍ نزلنا به ظُهْرا

فلمّا حكى الزّنّارُ انْ ليس مسلما
ظننّا به خَيْرا، وظنّ بنا شرّا

فقلنا :على دينِ المسيحِ بن مريمٍ
فاعرض مُزْورّا وقال لنا كُفْرا

ولكنْ يهوديٌّ يُحبّك ظاهرا
ويُضمرفي المكْنونِ منه لك الغَتْرا

فقلنا له : ألإسم؟ قال: سموْألٌ
على أنّني أُكْنى بعَمْرٍو ولاعَمْرا

وما شرّفتْني كنيةٌ عربيّةٌ
ولاكسّبتْني لاسناء، ولا فَخْرا

ولكنها خَفّتْ، وقلّتْ حروفُها
وليست كاخرى إنّما خُلِقتْ وقْرا

فقلنا له عُجباً بظَرْفِ لسانه:
أجدتَ أبا عمْرٍو فجوّدْ لنا الخَمْرا

فادْبرَ كالمزْوَرّ يُقْسم طرْفَه
لاوْجُهنا شطْرا، وارْجلنا شَطْرا

---

(١) لبشار بن برد قصيدة رائية تصور حادثة مماثلة. ينظر: ديوان بشار بن برد ٣/١٦٩-١٧٢، وص ١٨٧-١٨٩ من هذا البحث.
(٢) ديوان أبي نواس ١٤٧-١٤٩.

وقال: لَعَمْري لو أحطتم بأمْرِنا
لُمْناكُمُ، لكنْ سنوسِعكُمْ عُذْرا
فجاء بها زَيْتيّةً ذهبيّةً
فلم نستطِع دون السّجودِ لها صبْرا
خرجنا على أنّ المُقامَ ثلاثةٌ
فطابتْ لنا حتّى أقمْنا بها شهْرا
عصابةُ سوءٍ لايرى الدّهر مثلهم
وإن كنتُ منهم لابرينا ولاصِفْرا
إذا ما دنا وقتُ الصّلاةِ رأيتَهم
يحثّونها حتّى تفوتَهُمُ سُكْرا

ففتيان الصدق وعصابة السوء هؤلاء، كما تردد أبو نواس في وصفهم، صحبوه إلى بيت الخمار اليهودي الحاقد "سموأل" ظهيرة أحد الأيام فابتاعوا منه ما أرادوا من خمر - زيتية ذهبية -، أقاموا بها شهراً، عاصين الله غير قائمين على طاعته (١). وقد ضمن الشاعر قصيدته هذه ماينبىء عن أفكاره في تلك الحقبة من عمره وذلك بما حكاه من حوار دار بينه وصحبه من جهة، وبين الخمار من جهة مقابلة. ومن هنا كان هذا الحدث المرسوم في هذه القصيدة وسيلة للإعلان عما أراد الشاعر البوح به من أفكار تقترب بالشاعر من التجاوز على القيم العربية - الإسلامية الأصيلة والتحلل منها.

وتزوج محمد بن خالد الذي كان يناصب أبانا اللاحقي العداء، بعمارة بنت عبد الوهاب الثقفي، وكانت موسرة، فقال أبان (ت ٢٠٠ هـ) يهجوه ويحذرها منه (٢):

---

(١) يزخر الشعر العربي بنماذج كثيرة من هذا النوع من القصص التي اصطلح على تسميتها بالقصص الخمري، وبخاصة عند أبي نواس ومسلم بن الوليد (صريع الغواني)، وديوانهما مليئان بهذا النوع من القصص.
(٢) ينظر: أخبار الشعراء المحدثين ٢٤، والأغاني ١٦٤/٢٣.

لمّا رأيتُ البَزَّ والشّارَهْ والفرْشَ قد ضاقت به الحارهْ
واللّوزَ والسّكّرُ يُرمى به من فَوْقِ ذي الدّارِ وذي الدّاره
واحْضروا المُلْهين لم يتركوا طبلاً ولا صاحب زَمّاره
قلتُ: لماذا؟ قيل: أعجوبةٌ مُحمّد زُوّجَ عَمّاره
لاعَمّرَ اللّه بها بيتَهُ ولارأتْه مُدركاً شاره
ماذا رأتْ فيه؟ وماذا رَجَتْ وهي من النّسوان مُختاره؟
أسودُ كالسّفودِ يُنسى لدى الـ ـتنّورِ بل محراكُ قَيّاره
يُجري على أولادهِ خمسةً أرغفةً كالرّيشِ طيّاره
وأهلُهُ في الأرض من خوفهِ إنْ أفرطوا في الأكلِ سيّاره
ويحكِ فِرّي واعصي ذاك بي فهذه أختُك فرّاره
إذا غفا باللّيلِ فاستيقظي ثمّ اطْفري إنّك طفّاره
فصعّدتْ نائلةٌ سُلّما تخاف أنْ تصعده الفاره
سرورُ غرّتْها فلا أفلحتْ فإنّها اللّخناء غَرّاره
لونلتَ ما أبعدْتَ من ريقِها إنّ لها نفْشةَ سحّاره

فما أن رأى الشاعر الملابس والفرش تملأ الحارة، واللوز والحلوى يرمى بها للناس، والمغنين والعازفين جيء بهم للاحتفال والإلهاء، تساءل عن سبب هذا كله، فاجيب بزواج محمد عدوه بعمارة، فأخذ بهجائه شكلاً وموضوعاً، فهو أسود قبيح من جهة، وبخيل شحيح من جهة أخرى. ثم توجه بالخطاب إليها يحرضها على الفرار منه والرجوع عن قرارها.

إن حدث الزواج أو الزفاف هذا قد دفع بالشاعر الى الإخبار عن وقائع أخرى حصلت، لها علاقة به، فما قام به (محمد)من إجرائه على أولاده أرغفة كالريش صغيرة خفيفة طيارة، وما قاله الشاعر من أن أهل (محمد) هذا إن افرطوا في الأكل فهم من خوفه في الأرض سيارة، أفاد منها الشاعر نفسه في وصم عدوه بالبخل. فضلاً عن أنه أفاد من واقعة هرب إحدى الفتيات في تشجيع العروس (عمارة) على الفرار من محمد هذا الذي تزف إليه. قاصداً من وراء ذلك كله إلى هجاء عدوه وإفشال زيجته، كرهاً وانتقاماً.

وقد يعمد الشاعر إلى نقل مثل، معبرا عنه على شكل قصة من قصص الحيوان، مبتغيا الحكمة والوعظ بوساطته، من مثل ماجاء في هذه القصيدة للطغرائي (ت ٥١٥ هـ) (١):

إذا كنتَ للسّلطانِ خِدْناً فلا تُشِرْ
عليهِ بما يؤذي به الدّهرَ مُسْلِما
فقد جاء في أمثالهمْ أنّ ثعلبا
وذئبا أصابا عند ليْثٍ تقدما
أمَرَّ به جوعٌ طويلٌ فشَفَّهُ
وأبقى له جِلْداً رقيقاً وأعظُما
ففاز لديهِ الذّئبُ يوماً بخلوة
فقال: كفاك الثّعلبُ اليَومَ مَطْعما
فكُلْهُ وأطْعِمْهُ فما هو شكلُنا
ولستُ أرى في أكلِهِ لك مأثَما
فلمّا أحَسَّ الثُّعلُبانُ بكَيدِهِ
تَطبّبَ عند اللّيثِ واحتالَ مُقدِما
وقال: أرى بالمَلْكِ داءً مماطِلا
تَهدّمَ منه جسمُهُ وتَحطّما
وفي كبدِ الذّئبِ الشّفاءُ لدائهِ
فإنْ نال منها يَنْجُ منه مُسَلّما
فصادفَ ذا منه قبولاً فعندها
أحال على الذّئبِ الخبيثِ فَممّما
فأفلتَ ممسوخَ الإهابِ مرمّلاً
فلمّا رآه الثُّعلُبانُ تَبَسّما
وصاح بهِ: يالابسَ الثّوْبِ قانيا
متى تَخْلُ بالسّلطانِ فاسْكتْ لتَسْلَما

---

(١) ديوان الطغرائي ٣٥٥-٣٥٦.

نقل الطغرائي في هذه القصيدة، قصة الثعلب والذئب مع الأسد، فما أن مرض الأسد حتى أراد الذئب أن يقنعه بافتراس الثعلب تطبباً، لكن الثعلب احس بهذه المؤامرة ونجح هو بدوره في إقناع الأسد بأن دواءه في تناول كبد الذئب، فراق هذا للأسد وأراد النيل منه، إلا ان الذئب افلت منه بعد أن كاد يقضي نحبه بين يديه، فلما رآه الثعلب وهو على حاله من الجرح والإعياء تبسم قائلاً له إذا ماخلوت بالسلطان فاسكت ودع التآمر لئلا تقع في شر أعمالك؛ إذ لابد من وجود من هو اكثر حيلة ودهاء. وهي الحكمة او النصيحة التي اراد الشاعر إبلاغها من وراء هذه القصة، بعد أن كان قد اجملها في البيت الأول من القصيدة.

إن عرض الطغرائي لهذه الحادثة يقترب على استحياء مما يطلب وجوده من نمو في الصراع يبلغ ذروة ما ثم يبدأ بالانفراج، فإن كنا نذهب إلى أن الذروة ربما تتمثل في رد الثعلب على مؤامرة الذئب ثم إفلات الذئب منها، وخروجه جريحاً مدمى إلى حيث نهاية القصة، فإن البداية التي كانت بمرض الأسد لم يوضحها لنا الشاعر أو الراوي كاملة من حيث الدافع الذي دعا الذئب إلى التآمر على الثعلب. وإن كنا نستطيع أن نرجعه إلى مثل مايكون في نفوس بعض من البشر من رغبة في نيل الحظوة لدى علية القوم، متقربين منهم ومتزلفين إليهم بالنيل من أصحابهم ورفاقهم وعلى حسابهم.

بعد هذا العرض لهذا العدد من القصائد ـ مما نعده أمثلة تعبر عن غيرها من شعر الحقبة التي ندرس ـ ، يتضح لنا أن الحبكة بمفهومها الذي أوردناه لها في مستهل هذا الفصل غير موجودة، بمعنى أن ما ينبغي توافره من استهلال واف يمهد للحدث أو الأحداث، فضلاً عن الصراع الذي يتأزم حتى يبلغ الحالة القصوى (الذروة) ثم يشرع بالسير نحو التحلحل، لانلمح كل ذلك هنا على وفق الصورة التي نظر له بها وانما بصيغة تقترب في

جانب أو أكثر منها من ذلك التنظير أو تبتعد عنه ، وتتمثل هذه الصيغة ـ بعامة ـ في مالاحظناه من عرض مجريات الحدث منذ بدايته حتى انتهائه وبحسب تسلسل زماني تاريخي متتابع من غير تعمد في إطالة ذلك العرض وتفريعه أو تعقيد مجرى انسيابه ؛ فغالباً مايكون الحدث (أو الواقعة) يسير المتناول، داني المأخذ ، جلي المعالم ، محدد الأبعاد . فإذا ماحاولنا الكشف في مثل هذه النصوص عن ذروة بعينها تتحقق فيها شروط الذروة في العمل القصصي النثري، فإننا لن نقع عليها إلا بتكلف لا لشيء إلا لوضوح الحبكة التي تضمنت وقائع الحدث (أو الأحداث) وانسيابها بمستوى إيقاعي واحد ، ودرجة إيقاعية متقاربة . وما ذلك كله إلا بسبب من طبيعة الموضوعات التي تعالج في مثل هذه القصائد التي بهذا الحجم . ثم إن تناول الشاعر العباسي لهذه الموضوعات انفسها يتم من زاوية ألف النظر إليها من خلالها تأثراً بطبيعة حياته التي يعيش، فضلاً عما اختزنه في ذاكرته من موروث أدبي ـ شعري عربي اختط هذا النهج من المعالجة القصصية . وإن كنا لاننكر نسبية ذلك واختلاف الإبداع فيه من شاعر إلى آخر بحسب درجة الموهبة والقدرة الفنية .

إن هذا كله لايعد انتقاصاً من هذا الشعر ، وإنما هو أسلوب في المعالجة يتواءم وطبيعة الشعر العربي العباسي، شكلاً فنياً وموضوعاً ، ذلك الشعر الذي هو ابن بيئته . ولكن ماذا عن القصائد الأطول ، التي يبلغ عدد أبياتها العشرات، والتي توسلت بالروح القصصية لمعالجة ماتناولت من موضوعات؟

لعل أبلغ مثال على القصيدة الطويلة التي تناولت موقفاً أو حدثاً معيناً وعرضته بأسلوب قصصي، هي قصيدة الشاعر أبي القاسم الواساني (ت ٣٩٤ هـ) (١) ، الذي عده الدكتور مصطفى الشكعة «مبتكر الاتجاه القصصي الفكه الساخر في القصيدة الطويلة»(٢) . أما القصيدة التي نعني فذات المطلع :

---

(١) ينظر : يتيمة الدهر ٣٣٩/١ ـ ٣٤٨.
(٢) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ٣٨٠ .

مَن لعَينٍ تجودُ بالهملانِ

ولقلبٍ مدلّهٍ حيرانِ؟

والتي يبلغ عدد ابياتها ستة وتسعين ومئة بيت.

يستهل الشاعر قصيدته هذه بإعلان ندمه على دعوته من نعتهم بأولاد البغايا والعاهرات الزواني ، وذلك في معرض حواره مع لائمين من أخلائه . ومانعته ذاك إياهم ،وتصريحه بندمه إلا مدخلاً يهيئنا للولوج من خلاله الى الحدث الرئيس الذي يريد عرضه ...

فيبدأ بذكر عددهم واجناسهم . من ذلك قوله :

ضربَ البوق في دمشقَ ونادوا

لشقائي في سائر البلدانِ

النّفيرَ النّفيرَ بالخَيلِ والرّجـ

ـل إلى فقرِ ذا الفتى الواساني

جمعوا لي الجموعَ من خَيلِ جيلا

ن وفرغانةٍ إلى ديلمانِ

ومن الرّومِ والصّقالبِ والتّر

كِ وخلقاً من بلغرٍ واللانِ ..

وهكذا يسهب في تعدادهم مبالغاً – لاريب – في بيان كثرتهم . ثم يصور حالهم في طريقهم إليه :

رَحلوا من بيوتهم ليْلةَ المر

فع من اجلِ اكلةٍ مجّانِ

يركضون البريدَ تسعة اميا

لٍ بنصِّ الوجيفِ والذّملانِ

شَره بارد وحرْص على الاكـ

ـل بأنّا قومٌ من المجّانِ

ماشعَرنا ونحن من آمن العا

لمِ إلاّ بصرخةِ الدّيدبانِ ...

فينزلون عليه كالسيل وهم مصممون على أمر ما جعله يشعر بالقلق. ثم يصف حاله قائلاً :

أَشْرفوا لي على زروعٍ واحطا
ب وبيتٍ من خيْره ملآنِ
لبنٍ قارسٍ وخُبْزٍ كثير
وقدورٍ تغلي على الدّادكان
وشواءٍ من الجداءِ ومعلو
فِ دجاجٍ وفاشق الحملان
وشرابٍ الذّ من زورقِ المعـ
شوقِ بعد الصّدودِ والهجران ...

ثم يبدأ بإخبارنا بأسماء أبرز هؤلاء الضيوف وصفاتهم، هاجياً ومنتقصاً، فذاك الهاشمي والشريفان، وأبو القاسم الكبير واخوه الصغير، والسري واخوه الفضل، والشمولي، والأديب والكاتب وصديق الأشراف والفيلسوف، والفرغاني والطرمذان .. حتى يقول :

واتَوني بـزامرٍ زَمْرُهُ يحـ
كي ضراطَ العَبيدِ والرّعيانِ
ومغنٍّ غناؤه يُطلق البطـ
ن وياتي بالقيْءِ والغَثَيان
قصدتْ هذه الطّوائفُ حمرا
يا لِهَتْكي وذلّتي وامْتحاني
قلتُ: ماشانكم؟ قالوا: اغثنا
ماطَعِمنا الطّعامَ منذُ ثمان
وأناخوا بنا فيالكَ من يَو
مٍ عبوسٍ عصبصبٍ أرونان
نَزلوا حجرتي واطلقت الأفرا
س بين الرّطبانِ والقصلان
لم يكن مربعاً سوى ساعةٍ حتـ
تى رأيت الزّروعَ كالإلعان
أفْقَروني وغادروني بلا دا
رٍ ولاضَيعةٍ ولابستان

لم ينه الواساني قصيدته بهذه الابيات، وبذكره طلبهم الطعام وإناختهم ثم مغادرتهم إياه فقيرا، بل إنه سيعود إلى تفصيله بما سيأتي به فيما بعد من ابيات كثيرة. إذ يقول:

حيّروني ودلّهوني فقد صر
ت بليداً كالذاهلِ السّكرانِ
أسمعُ اللّفظَ كالطّنينِ لسهوي
وهو لفظٌ يجري لغيرِ معاني ...

ثم يأخذ بتعداد ما اكلوا، فيتوزع ذلك على ثلاثة عشر بيتا من القصيدة، ثم ينتقل لذكر ما اتلفوا من مزروعات واهلكوا من حيوانات. فإذا ماخاف على حصانه وسيفه واراد إخفاءهما عنهم:

فتمالوا عليّ شتماً ولَعْناً
واستباحوا عرضي بكلّ لسانِ
مَن له قدرةٌ على الشّعر يهجو
ني ومَن كان مُفحماً يلحاني
وكأنّي انا الّذي عثتُ في الخَيـ
ـرِ وغيّرتُ صورةَ الحَيوان...

وبعد أن اتوا على كل مافي الدار من طعام وشراب وزروع وحيوان، وبعد أن لحق بهم غيرهم من الساسة والشاكري والعبدان، اخذوا بتكسير كل ماوقعت عليه ايديهم من اثاث وطعام واشجار وحيوانات وتخريبه، ثم لتقع الطامة الكبرى باعتدائهم على نسائه وغلمانه وهتكهم اعراضهم .. من ذلك قوله :

لو سمعتم ياقومُ في غَسق اللّيـ
ـلِ بكاءَ النّساءِ والولدانِ
يتنادَوْن بالعويل وبالويـ
ـل وراء الأبوابِ والجُدرانِ ...

وينتقلون للعبث به، وإتمام الإجهاز على ماتبقى من اثاث بيته وسرقة ملابسه وسيفه وسكينه وخفه. حتى إذا ماخروا صرعى من

التعب هومسوا ساعة ثم قاموا بعدها يطالبونه بالصبوح. وحين قرروا المغادرة، يقول الواساني:

سَحبوني من جَوْفِ بيتي على وجـ
هي كأنّي أُدعى إلى السّلطان
بقلوبٍ اشدّ حسرّاً من الجَمـ
ـرِ واقسى من الصّفا الصّوان
قلتُ: رقّوا لذلك الطّفلِ ميمو
ن ولاتُؤتِموه يا إخواني
ماتفي اكلة بقتلِ غريبٍ
ذي عيالٍ نساءٍ عن الأوطان
علّقوني بفردِ رجلٍ إلى السّقـ
ـفِ وعُذّبتُ ليلتي بالدُّخان
لو رآني ابي وامّي على را
سي ورجلايَ بالعصا تُنقران
بَكَيا لي من ذاك واشتَرَياني
من يديهم بكلّ ما يملكان...

ويلجا إلى مخاطبتهم محاولاً إقناعهم بتركه، راجيا متوسلاً.. ثم:

قَطَعوا الحَبل فانْقلبتُ على را
سي وظهري فانْدَقّ لي ضلعانِ
ثم لمّا تمكّن الياسُ خَلّو
ني ومالوا حشوا على الاتبان
واجيري مُسَخّرٌ ينقل الاتـ
ـبانَ بالذّلِ عارياً والهوان
وهْو يبكي فقلتُ: ويحكَ ماتصـ
ـنع بالتّبنِ بعد مَوْتةِ الفدان...

ولاينـي يعدد ماسرقوا منه .. ليعرض بذكر من رثى له:

مـا رُثـي لـي سوى المبارك من فر
ري وذاك القُصَيْرُ الدَّحْدَحانـي
رَفَهاني وخفّفا الثّقلَ عنّي
فهمـا مـن ملامتـي سالمـان
والسّري حقا كما سـ
مّـى أيضا مـن بطنـهِ أعفانـي

ثم يختتم القصيدة بقوله :

هل سمعتم فيما سمعتم بإنسا
نٍ عـراه فـي دعـوةٍ ماعرانـي
أسعِدونـي يا إخوتـي وثقـاتي
بدمـوعٍ تجـري مـن الأجفـان
إخوتي مَنْ لِواكفِ الدّمـعِ محـزو
نٍ كئيـبٍ مُدَلَّـهٍ حيـران
هائمِ الفكرِساهرِاللّيلِ باكي ال
عَيـنِ واهي القوى ضعيفِ الجَنان
لم يكن ذا القِرانُ إلاّ علـى شـؤ
مـي فَوَيلي من نحسِ ذاك القِران

أسهب الواساني في هذه القصيدة الطويلة في وصف تفصيلات الحدث، أو وقائعه، الذي عاشه وعانى منه، عارضا إياها على وفق تسلسل وقوعها الزماني التاريخي، وإن لم نعدم محاولته استباق الأحداث وإعلامنا بالنتيجة أو النهاية في وقت متقدم، متابعا وصف ماجرى، مقتربا بذلك مما اصطلح على تسميته بالبناء الدائري في عرض الأحداث أو الوقائع. كما أن ماذكره من تفصيلات ما حمل قد أسهم في بيان هذا الحدث المرسوم وتعميقه. فقد ((يلجأ الروائي إلى أحداث ثانوية أو إلى جزئيات صغيرة يوردها من خلال الأحداث الرئيسة أو الثانوية يؤصل فيها الحدث الأساس، فيبدو مطابقا للحقبة الزمانية أو البقعة

المكانية التي اختارها الروائي كي تكون مسرحا لأحداثه »(١).

إن القصيدة، على الرغم مما ارادت أن تشير إليه من همجية هؤلاء القوم وبشاعة تصرفاتهم - بقطع النظر عن حقيقة ذلك - جاءت في ذلك كله على وتيرة واحدة من غيرما تنوع أو تفاوت في إيقاع عرض مايجري، فلم نحس باهمية جزء من هذه الحادثة على غيره، وكان كل ماقام به هؤلاء الغاغة متساو في أثره وخطورته، فكان إسرافهم في الأكل والشرب لايقل عن هتكهم الأعراض او العبث بكرامة صاحب الوليمة، أو أن هتك الأعراض والعبث بكرامة صاحب الوليمة لايزيد عن الإسراف في الأكل والشرب. ومن هنا لم نلحظ وجود نقطة تأزم وتوتر بارزة ارتقى إليها، في جزء ما، ما اراد الشاعر ان يصوره من حدث ماساوي. فضلاً عن أننا لم نحس بتوجع حقيقي من جراء هذه المعاناة؛ ذلك لأن الشاعر، فيما يبدو، قصد إلى المبالغة في الهجاء الساخر الفكه - حتى إن صح ما جرى له من ذلك في أصله -. إن هذا لايمنع من أن نطلق على مجريات هذا الحدث الذي فشلت فيه الشخصية الرئيسة في الحفاظ على نفسها وممتلكاتها فضلاً عمن هم تحت حمايتها، وما انتهت إليه هذه الشخصية من سوء وخيبة، بالحبكة النازلة؛ فللنظم الشعري العربي خصوصيته كما اشرنا الى ذلك من قبل(٢).

إذا ماتناولنا فيما مر من هذا الفصل مقطوعات وقصائد مستقلة، تناولت حدثا ما، مقتصرة عليه عارضة إياه بأسلوب قصصي مباشر وواضح، فإننا سنعرض فيما نستقبل من هذا الفصل لنمط آخر

---

(١) صورة البطل في الرواية العراقية (١٩٢٨-١٩٨٠). وربما يتضح أننا لانعدم في النصوص التي أوردناها سابقة على نص الواساني هذا أن نجد شيئاً من التفصيلات التي تسهم في تاصيل الحدث وبيانه، لكنها لاترقى في حجمها وأثرها إلى مثل ما كان لها في هذا النص.

(٢) للشاعر محمد بن يسير (ت نحو ٢١٠ هـ) قصيدة من واحد وخمسين بيتاً، مطلعها:
لي بستان أنيق زاهر ناضر الخضرة ريان ترف
افردها لهجاء شاة جار له، افلتت من قيدها ودخلت بستانه، فاكلت البقل ومضغت الخوص، ثم دخلت إلى بيته فلم تجد فيه إلا القراطيس فيها شعره وأشياء من سماعاته، فاكلتها وخرجت. مع ذكره لما حدث. (ينظر: الأغاني ١٤/ ٢٠ - ٢٦).

من القصائد، ذلك ما جاءت فيه القصة ضمنا، بوصفها أداة تعبيرية بارزة تسهم في بيان موضوع القصيدة الأصيل وتأكيده وتعزيزه. وبخاصة في قصائد المديح والفخر ووصف الحروب. ولنبدأ ببائية أبي تمام (ت ٢٣١ هـ)(١):

السَّيفُ أصدقُ أنْباءً من الكُتُبِ
في حَدِّهِ الحَدُّ بين الجِدِّ واللَّعِبِ

يستهل أبو تمام قصيدته هذه بأبيات حكمية، يجعل منها مقدمة للدخول في غرض القصيدة الأساس، الذي هو وصف واقعة فتح المعتصم عمورية. وهذه الأبيات «تدور حول قضية هامة تقول: إن الذي يفصل في الأحداث الكبرى هو الفعل لا الكلام، وهو الحرب وليس كلام المنجمين ... ثم إنه يبالغ في السخرية من الروم بأكثر من طريقة، وهو يجعل من هذه السخرية مقدمة للقصيدة، وكأنه لم يشأ أن يتخلص تماما من المقدمة التي تتفق وموضوعه»(٢).

ثم يبدأ بوصف هذا الفتح، قائلاً:

فَتْحُ الفتوحِ تعالى أنْ يُحيطَ بهِ
نَظْمٌ من الشِّعْرِ أو نَثْرٌ من الخُطَبِ

عارضا في أثناء ذلك لأحداث مرت تتفق وموضوعه، تلك هي المحاولات السابقة لفتح هذه المدينة قام بها كسرى وأبو كرب، فيفيد من هذا العرض في تأكيد أهمية هذا الحدث وعظمته، وفي تعزيزه وتأصيله. إذ يقول:

وبَرْزَةُ الوَجْهِ قد أعيَتْ رياضتُها
كسرى وصَدَّتْ صدوداً عن أبي كَرَبِ
بِكْرٌ فما افترَعَتْها كفُّ حادثةٍ
ولا ترَقَّتْ إليها هِمَّةُ النُّوَبِ
من عهدِ إسكندرٍ أو قبلَ ذلك قد
شابتْ نواصي اللَّيالي وهْي لم تَشِبِ

---

(١) ينظر: ديوان أبي تمام ١/٤٠ - ٧٤.
(٢) دراسات في النص الشعري: العصر العباسي ٢٠٧ - ٢٠٨.

وينتقل الشاعر إلى ساحة المعركة، واصفاً ماجرى:

كم بينَ حيطانِها من فارسٍ بطلٍ
قاني الذّوائبِ من آني دمٍ سَرِبِ
بِسُنّةِ السّيفِ والحِنّاءُ من دمِهِ
لاسُنّةِ الدّينِ والإسلامِ مُختضِبِ
لقد تركتَ أميرَ المؤمنينَ بها
للنّارِ يوماً ذليلَ الصّخْرِ والخُشُبِ
غادرتَ فيها بهيمَ اللّيلِ وهْوَ ضحىً
يشُلُّهُ وسْطَها صُبْحٌ من اللّهبِ

ويعرج،بعد، على مدح المعتصم بطل هذا الحدث:

تدبيرُ مُعتصِمٍ باللّهِ مُنتقِمٍ
للّهِ مرتقِبٍ في اللّهِ مُرْتَغِبِ

وإذ يستمر في المدح، فإنه يعزز من هذا الحدث ويؤكد اثره. ليقول في اثناء ذلك:

لبّيْتَ صوتاً زِبَطْرِيّاً هَرَقْتَ لهُ
كأسَ الكرى ورُضابَ الخُرّدِ العُرُبِ

فأخبر عن السبب الأساس الذي حدا بالمعتصم إلى القيام بهذا العمل الكبير. إنه حدث الاحتلال والاعتداء الذي دفع المرأة العربية لان تصيح "وامعتصماه"، فجاء حدث "الفتح" استجابة له، فيكمل الحدث الثاني الحدث الأول ويمتزج به ليغدوا حدثاً واحداً.

وبعد مديحه المعتصم ((باعتباره رمزاً للنصر، اتى بالقائد الرومي "توفلس" باعتباره رمزاً للهزيمة))(١)، من ذلك قوله:

لمّا رأى الحَرْبَ رَأْيَ العَينِ تُوفَلِسٌ
والحَرْبُ مُشتَقّةُ المَعنى من الحَرَبِ
غدا يُصَرِّفُ بالأموالِ جِرْيَتَها
فَعَزَّهُ البَحرُ ذو التّيّارِ والحَدَبِ

---

(١) دراسات في النص الشعري العصر العباسي ٢٢٥.

هَيْهاتَ! زُعزِعَتِ الأرضُ الوقورُ بـهِ
عن غَزْوِ مُحْتَسِبٍ لاغَـزْوُ مُكتَسِبِ

وأخيراً* يختم القصيدة بابيات خمسة، يلخص فيها بتركيز كل مادار في القصيدة من قبل، مخاطبا بها ممدوحه:

خليفةَ اللّهِ جازى اللّهُ سَعْيَكَ عن
جُرثومةِ الدّينِ والإسلامِ والحَسَبِ
بَصُرْتَ بالرّاحةِ الكبرى فلم تَرَها
تُنالُ إلاّ على جسرٍ من التّعَبِ
إنْ كانَ بين صروفِ الدّهرِ من رَحِمٍ
موصولةٍ أو ذمامٍ غيرِ مُنْقَضِبِ
فبينَ أيّامِكَ اللاّتي نُصِرْتَ بها
وبين أيّامِ بَدرٍ اقربُ النَّسَبِ
أبقَتْ بني الأصفرِ المِمْراضِ كاسِمِهِم
صُفْرَ الوجوهِ وجَلّتْ أوجُهَ العَرَبِ

فهو هنا «يقوم بعملية تكثيف للأحداث والأشخاص التي مرت به ثم يحولها في مهارة إلى مايشبه الحكم التي هي أثيرة عند الإنسان العربي»(١).

نلحظ بعد هذا العرض لبائية أبي تمام أن لها بناء خاصا اختلف عما مر بنا فيما تقدم من هذا الفصل، بسبب من طبيعة موضوعها الذي هو المديح المتضمن وصف واقعة حرب ما خاضها الممدوح. ولانجد في مثل هذا البناء - الذي هو الأساس في هذا النوع من القصائد العربية - الحبكة بمفهومها الغربي، الذي عرضنا له في مستهل هذا الفصل، وإن لم نعدم لمحات منها تواءمت وطبيعة الشعر العربي، والعباسي منه بخاصة، فضلا عن طبيعة الموضوع؛ فالاستهلال للحدث موجود ولكن بطريقة إجمال فكرة القصيدة، ثم يتم بوساطة هذا الإجمال الدخول إلى ذكر التفصيلات ووصف الحدث، فالمديح المتضمن وصف شخصية الممدوح وشيئاً* من

(١) دراسات في النص الشعري العباسي ٢٢٨.

جوانب الحدث، فضلا عن بيان الشاعر، في أثناء هذا المديح نفسه، للسبب الرئيس في حصول ما حصل. وذلك في مقابل شخصية قائد العدو الممثلة للضد السيء، التي عرض لوصفها بعد انتهائه من وصف شخصية الممدوح، ثم الوصول إلى النهاية المتمثلة بإجمال موضوع القصيدة في أبيات قريبة من الحكم والوعظ مخاطبا بها الممدوح نفسه. ولعل هذا البناء العربي الخاص، هو الذي حدا بالمستشرق جميس ليال إلى القول – في معرض حديثه عن خصوصية البنية الشكلية للقصيدة العربية ومغايرتها للبنية القصصية المألوفة في الغرب – «إن القصيدة العربية القديمة متميزة جدا، في شكلها وروحها، مع أنه لايسهل تصنيفها ضمن الأنواع [الشعرية] المعروفة في النقد الأوربي. فهي ليست ملحمية، ولاقصصية إلا بقدر مايساعد وصف الحدث في إبراز صورة الشخصية»(١).

ولننظر فيما يأتي، في قصيدة المتنبي(٢):

غَيْري بأكْثرِ هذا النّاسِ ينخدعُ
إنْ قاتَلوا جَبُنوا أو حَدّثوا شَجُعوا

يبدأ المتنبي قصيدته هذه بأبيات حكمية ذاتية تهيء القارىء للولوج إلى موضوع القصيدة الرئيس، ثم ينتقل إلى وصف أحداث المعركة – موضوع القصيدة، التي هزم فيها جيش ممدوحه سيف الدولة الحمداني. منها:

قادَ المَقانِبَ أقصى شُربِها نَهَلٌ
على الشّكيمِ وأدنى سَيرِها سَرَعُ

لايعتقي بلدٌ مَسراه عن بلدٍ
كالمَوتِ ليس له رِيٌّ ولاشِبَعُ

حتّى أقامَ على أرْباضِ خَرْشَنَةٍ
تَشقى به الرّومُ والصُّلبانُ والبِيَعُ

مُخْلىً له المَرْجُ منصوباً بصارخةٍ
له المنابرُ مشهوداً بِهِ الجُمَعُ

(١) Lyall, Translations of Ancient Arabian Poetry 1930.P. XVIII. نقلا من: بين القصصية والغنائية ١٠٦.
(٢) التبيان في شرح الديوان ٢/٢٢١ – ٢٣٤.

ويعمد الشاعر بعد ذلك إلى تقويم الحدث الرئيس بين احداث المعركة، وهو استسلام بعض من اتباع سيف الدولة للاسر، والتعقيب على هذا الحدث بموته هو، وعن طريق الخطاب المباشر للدمستق وقومه بوصفهم أعداء البطل. يقول:

قُلْ للدُّمُسْتُقِ إنّ المسلمينَ لكمْ
خانوا الأميرَ فجازاهم بما صَنعوا
وجدتموهم نياماً في دمائكمُ
كأنّ قتلاكمُ إيّاهم فُجِعوا
ضَعْفى تَعِفّ الأيادي عن مثالهمُ
من الأعادي وإنْ هَمّوا بهمْ نزعوا
لاتَحسبوا مَن اسرتم كان ذا رَمَقٍ
فليس يأكل إلاّ المَيْتة الضّبُع
هلاّ على عَقَبِ الوادي وقدْ طَلَعتْ
أُسْدٌ تمرّ فُرادى ليس تجتمع
تشقُّكمْ بقناها كلُّ سَلْهَبَةٍ
والضّربُ يأخذ منكمْ فَوق مايَدَع
وإنّما عَرّض اللّهُ الجنودَ بكمْ
لكي يكونوا بلافَشَلٍ إذا رجعوا
فكلُّ غَزوٍ إليكمْ بعد ذا فَلَهُ
وكلُّ غازٍ لسَيفِ الدّولة التَّبَع

لعل المتنبي هدف من هذا الربط، ههنا، بين الماضي والحاضر والمستقبل إلى «إعلاء شان البطل الممدوح عن طريق التهوين من شأن اعدائه وشأن انتصارهم الآني الحالي ووضع المعركة موضوع القصيدة في مكانها الصحيح حدثا ثانويا محدود الاهمية والاثر في الحياة البطولية لسيف الدولة، تلك الحياة الحافلة بالانتصارات الجليلة»(١).

---

(١) بين القصصية والغنائية ١١٧.

ويتركز القسم الأخير الباقي من القصيدة حول الغرض الرئيس منها وهو المدح، ولكنه المدح الممزوج بالفخر الشخصي.

يقول فيه :

ليتَ الملوكَ على الأقدارِ مُعطِيَةٌ
فلم يكن لِدَنِيٍّ عندها طمع

رضيتَ منهم بأنْ زُرتَ الوغى فَرَأَوْا
وإنْ قرعتَ حبيكَ البيضِ فاستَمَعوا

لقد أباحكَ غِشّاً في معاملةٍ
مَن كنت منه بغيرِ الصّدقِ تَنتفِع

ليختمها بقوله :

إنّ السّلاحَ جميعُ النّاسِ تَحمِلهُ
وليس كلُّ ذواتِ المِخْلَبِ السَّبُعُ

خلص صاحبا بحث: بين القصصية والغنائية ،بعد دراستهما لعينية المتنبي هذه، إلى نتيجة نرى أنها تنطبق على بائية أبي تمام سالفة الذكر، فضلا عن قصائد المتنبي الأخرى التي نحا فيها هذا المنحى الذي أبدع فيه وبرز (١)، ناهيك عن غير ذلك من القصائد العربية التي نظمت في هذا الغرض. إذ قالا ((إنها قصيدة لاترمي إلى سرد قصة ذات حبكة متماسكة، وهذا يعني أنها ليست قصيدة قصصية بالمفهوم الغربي، ولكنها في الوقت ذاته قصيدة

---

(١) من ذلك مثلا :
ميميته :على قَدرِ أهلِ العَزمِ تأتي العزائمُ
وتأتي على قدرِ الكرامِ المكارمُ
(التبيانِ في شرح الديوان ٣/٣٧٨-٣٩٢)
ورائيته : طوالُ قناً تطاعنها قصارُ
وقطرُك في ندىً ووغىً بحارُ
(التبيان ٢/١٠٠-١١٣)
وميميته : عُقبى اليمينِ على عُقبى الوغى ندمُ
ماذا يزيدك في إقدامك القَسَمُ
(التبيان ٤/١٥-٢٦)
ونذكر لأبي تمام أيضا :
لاميته : آلت أمورُ الشِّركِ شرّ مآلِ
وأقرّ بعد تَخَمُّطٍ وصيالِ
(ديوان أبي تمام ٣/١٣٢-١٤٥)
وينظر : قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ٤٦٦-٤٧٢ و ٤٨٥-٤٩١، وأبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ٢٢٦-٢٢٧.

تتسم بتعدد الحالات الشعورية المعبر عنها وبعدم التركيز على العاطفة الشخصية عند الشاعر أو المتحدث في القصيدة وبالتداخل اللافت بين الخاص والعام والتقابل الواضح بين الذاتي والموضوعي. والاستنتاج الذي يفرض نفسه في ضوء هذا التحليل هو أن عينية المتنبي بوصفها مثالاً على الشعر العربي البطولي والشعر العربي القديم بعامة لها خصوصيتها التي تميزها شكلا ومضمونا عن كل من القصيدة القصصية والقصيدة الغنائية بالمفهوم الغربي وتجعل منها مثالا على "القصيدة" العربية المتميزة التي لايجوز تصنيفها تحت أي من الأنماط الشعرية الغربية »(١).

ولاشك في أن إثباتنا هذا الرأي ههنا، لايتقاطع وماتذهب إليه من توافر ملامح قصصية في القصيدة العباسية، عبرت عن نفسها بطريقتها الخاصة، التي تتفق وطبيعتها المتميزة عن غيرها من أشعار الأمم الأخرى. فالأمم في نشاطها الإبداعي تتشابه في جوانب وتختلف في سواها، مع احتفاظ كل منها بنمطها الخاص الذي يعبر عن خصوصيتها في التفكير والعمل في حالات التشابه، بله الاختلاف. وهكذا لايعني تميز القصيدة العربية - ومنها العباسية - شكلا ومضمونا، النابع من خصوصيتها، عن كل من القصيدة القصصية والقصيدة الغنائية بالمفهوم الغربي، أنها تفتقر إلى كل من هذين النمطين، القصصي والغنائي، وإنما هي تشتمل عليهما وتقدمهما، مجتمعين أو منفردين، بالشكل الذي تفرضه تلك الخصوصية، ويعبر عنه ذلك التميز.

ومن الجدير بالتنويه إليه، أن من الشعراء من لجأوا، في معرض قصائدهم في المديح أو الفخر - بخاصة - إلى الإشارة إلى قصة مروا بها أو عاشوها، لاذاكرين القصة بتفاصيلها وإنما

---

(١) بين القصصية والغنائية ١١٩. وينظر: المصدر نفسه ١٢٠-١٢٢. أما كلمة "القصيدة" الموضوعة بين قوسين صغيرين في نهاية النص فهي مصطلح أطلقه ياروسلاف ستيتكيفتش على هذا النمط الشعري العربي المتميز. (ينظر: المصدر نفسه ١١٥).

مشيرين إليها بوصفها حدثا وقع لهم، أو أنهم يعرضون بالذكر لحدث من قصة الحب تلك، متوسلين بذلك الحدث المذكور إلى الانتقال إلى غرض القصيدة الأساس. من ذلك قصيدة بشار بن برد (ت ١٦٧ هـ) التي يبدؤها بقوله (١):

تَخَلَّيتُ من صفراءَ، لابل تَخَلَّتِ
وكُنَّا حليفَيْ خُلَّةٍ فاضمحلَّتِ

تُغَيِّبُ أعداء الهوى عن حبيبها
وكان لها رأيُ النّساء فَضلّت

رأتني ترفّعتُ الشّباب فأعرضَتْ
بشقٍّ فما أدري: طَغَتْ أمْ أدلّت

وما سُمْتُها هَوْناً فتأبى قبولَهُ
ولكنّما طالَ الصّفاءُ فَملّت

فيا عَجَباً زَيّنْتُ نفسي بحبّها
وزانتْ بهجري نفسَها وتَحلّت

لَوَتْ حاجتي عند اللّقاءِ وأنْكَرَتْ
مواعيدَ قد ماتتْ بهنَّ وَملّت

ولولا أميرُ المؤمنينَ سَقَيْتُها
أُواما يناجينا لها حيثُ حَلّت

يذكر بشار هنا إعراض محبوبته عنه وصدودها إياه، بعدما كان يجمع بينهما من ود، وماذاك منها إلا بعدما احست بتجاوزه عهد الشباب .. فيستعين بهذه الحادثة في ذكر أمير المؤمنين، ثم الانتقال إلى الفخر.

وكثيرا ً مايكون الحدث المتوسل به من تلك القصة خبر زيارة تمت بين الشاعر وحبيبته. فحبيبة كشاجم هي التي تزوره، يقول (٢):

---

(١) ديوان بشار بن برد ٢/٨-٩ .
(٢) ديوان كشاجم ٢٠٧. وينظر: ديوان سبط ابن التعاويذي ٣٠-٣٥.

شمسُ الضّحى في الغمامِ مُستترَه
أم دميةٌ في النِّقابِ مُعتجِرَه
حَنَّتْ فجاءت مجيءَ مذنبةٍ
إليك ممّا جَنَتْهُ مُعتذِرَه
يقتادُها الشّوقُ ثم يمنعها
خوفُ العِدى والحسودة المكِره

لينتقل بعد ابيات يذكر فيها تلك الزيارة، ويرد فيها على لوم لائمته في الحب، إلى المديح.

اما ابو فراس الحمداني (ت ٣٥٧ هـ) فهو الذي يزور محبوبته التي انقطع طيفها عن زيارته، يقول(١):

وفي كِلَّتَيْ ذاك الخباءِ خريدةٌ
لها من طِعانِ الدّارعينَ ستائرُ
تقولُ إذا ما جئتُها، مُتدرّعا:
ازائرُ شَوقٍ انتَ ام أنتَ ثائر
فقلتُ لها: كلاّ ولكنْ زيارةٌ
تُخاضُ الحتوفُ دونها والمَحاذِر

لينتقل هو الآخر إلى الفخر والمديح بعد ابيات ليست بالقليلة يتكلم فيها على زيارات قام بها لحبيبته، إذ يقول:

عَفى الهمَّ عنّي هِمّةٌ عدويّةٌ،
وقَلبٌ على ماشئتُ منه مُظاهِرُ
وأسمرُ، ممّا يُنبِتُ الخطُّ ذابلٌ
وأبيضُ ممّا تَطبعُ الهندُ، باتِر

ويستمر في مثل ذلك حتى نهاية القصيدة.

وأما السري الرفاء (ت ٣٦٢ هـ) فيذكر لقاء له بمحبوبته، أعاده إلى ذاكرته ماحل بينهما من فراق، لينتقل من بعد ذكره إلى غرض القصيدة الأساس وهو التظلم(٢).

---

(١) ينظر: ديوان ابي فراس ١٠٢ – ١١٩.
(٢) ينظر: ديوان السري الرفاء ٦٨٢/٢ – ٦٨٤.

ولعل الدارس يلحظ أن مضمون هذا الحدث العاطفي، يتناغم وما يريد الشاعر أن يصل إليه أو يعرض له بوساطة قصيدته. فيكون الشاعر بذلك يمهد لغرضه الأساس من وراء قصيدته بما يذكره من مثل هذا الحدث، إذ يستميل به أسماع متلقيه إليه أولاً، وحتى لايفجأهم بما سيرمي إليه بأبياته من بعده ثانياً.

ومن تلك المقدمات الحدثية - إن جاز التعبير -، مايعرض له الشعراء بالذكر من جلساتهم الخمرية ومايجري فيها، سواء تلك التي تذكر حدثاً بعينه، أو التي تنقل لنا مايجري من حركات وحوار في مثل تلك الاجتماعات، أو التي تروي كيف تصنع الخمر وتجهز للشرب بحسب التسلسل الزمني لذلك، فضلا عما يمكن أن يتضمنه من تشبيهات أو ما إلى ذلك، ومنه ماجاء في قصائد أبي نواس ومسلم بن الوليد بخاصة. يقول مسلم (ت ٢٠٨ هـ) - مثلا - في قصيدته التي مطلعها (١) :

هلاّبكيتَ ظعائناً وحمولا

تَرَكَ الفؤادَ فراقُهمْ مَخبولا

بعد أبيات يقولها في فراق أحبته، إذ ينتقل إلى ذكر الخمر:

ولربّ يومٍ للصّبا قصّرتُهُ

بالمُلْهياتِ وقد يكون طويلا

وسلافةٍ صهْباءَ بِنْتٌ سلافةٍ

صفراءَ لمّا تُعصرِ التّسليلا

أختانِ واحدةٌ هِيَ ابْنةُ أُختِها

كلتاهما تدعُ الصّحيحَ عليلا

لينتقل بعد أن يكمل هذا الشعر في الخمرة بما يريد، إلى ذكر رحلته إلى ممدوحيه فيمدحهم. وهكذا..

إن اعتدادنا أمثال هذه المقدمات أحداثاً مما يمكن أن يحتويه عمل قصصي لا اخباراً فحسب، يأتي من احتوائها في كثير

---

(١) ينظر: شرح ديوان صريع الغواني ٥٣ - ٦٠.

منها على أوصاف مادية أو معنوية لبعض مما يتحدث عنه من شخصيات، كما قد تحتوي على حوار يدور بين شخصيتين أو اكثر، فضلا عن توفر عددمنها على إحساس خاص أو متميز بالزمان والمكان يقترب في جوانب منه من التعبير عن الإحساس بمثلها لدى الشخصيات القصصية، أو يكون فيها وصف لحالات نفسية ومشاعر وأفكار، وعرض لتداعيات، تقترب في ملامح منها من الحوار الداخلي (المونولوج) او تيار الوعي(١).

(١) سنعرض لمصطلح الحوار الداخلي أو الذاتي (المونولوج) في حينه من هذا البحث. اما مصطلح تيار الوعي فقد عرفه دوجاردان بأنه "الذي هو بطبيعته صنو الشعر. هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ماتكون إلى اللاوعي. وهي افكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سابقة لهذه المرحلة. والإيحاء للقارىء بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن". (القصة السايكولوجية ١١٧). فقصص تيار الوعي إذن "نوع من القصص يركز فيها أساسا على ارتياد مستويات ماقبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات" (تيار الوعي في الرواية الحديثة ٢٠). ولمزيد من الإيضاح نضيف أن مستويات ماقبل الكلام من الوعي هي تلك التي لاتخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقي، وهي لاتتضمن أية أسس تتعلق "بالتوصيل" كما هو الحال في مستوى "الكلام" من الوعي ذلك الذي يصل إلينا بالتكلم أو الكتابة. (ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ١٥ ـ ٢٠).

الفصل الثاني

الشخصية

ـ الفصل الثاني ـ

الشخصية

تحدثنا في الفصل السابق عن الحدث. ونتحدث في هذا الفصل عن عنصر آخر، لولا وجوده لعد ذلك الحديث ـ عن الحدث ـ ناقصا*، إنه: الشخصية "character". ومن قبل تساءل هنري جيمس: هل الشخصية سوى تحديد الحادثة، وهل الحادثة إلا توضيح الشخصية ؟(١).

إن الحدث في كثير من الاحيان ينشأ «عن موقف معين ثم يتطور إلى نهاية معينة، ومع ذلك يظل الحدث ناقصا. فتطوره من نقطة إلى أخرى إنما يفسر لنا كيف وقع ولكنه لايفسر لنا لم وقع،فلكي يستكمل الحدث وحدته، اي لكي يصبح حدثا* كاملا، يجب أن لايقتصر الخبر على الإجابة على الأسئلة الثلاثة المعروفة وهي كيف وقع وأين ومتى؟ بل يجب أن يجيب على سؤال رابع مهم وهو لم وقع؟ والإجابة على هذا السؤال تتطلب البحث عن الدافع او الدوافع التي أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها. والبحث عن الدوافع يتطلب بدوره التعرف على الشخص أو الاشخاص الذين فعلوا الحدث او تاثروا به. فمن البديهي انه ما من حدث يقع بالطريقة المعينة التي وقع بها إلا كان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين. كما ان وجود شخص معين او أشخاص معينين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة. وبذلك يكون من الخطأ الفصل او التفرقة بين الشخصية وبين [كذا] الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل او هو الفاعل وهو يفعل»(٢).

إن علاقة الشخصية وثيقة بكل عناصر القصة، لا الحدث وحده فحسب، ومن هنا تعد «من اهم انواع العلائق الهادفة إلى إقامة

---

(١) ينظر: نظرية الادب ٢٨١، وفن القصة القصيرة ١٣.
(٢) فن القصة القصيرة ٢٩ ـ ٣٠، وينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٩٠، والنقد الادبي ١٤٠ ـ ١٤١، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٣.

البناء القصصي وتحديد وجهته وإتمام الفعل فيه»(١).

إن العمل القصصي «معرض لأشخاص جدد يقابلهم القارئ ليتعرف عليهم ويتفهم دورهم، ويحدد موقفهم. "وطبيعي انه من الصعب ان نجد بين انفسنا وشخصية من الشخصيات التي لم نعرفها ولم نفهمها نوعا من التعاطف. ومن هنا كانت أهمية التشخيص characterization في القصة، فقبل أن يستطيع الكاتب ان يجعل قارئه يتعاطف وجدانيا مع الشخصية، يجب أن تكون هذه الشخصية حية. فالقارئ يريد ان يراها وهي تتحرك، وان يسمعها وهي تتكلم. يريد أن يتمكن من أن يراها راي العين"»(٢). ثم لتصبح، من ثمة، مثل هذه الشخصيات مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة (٣). ولعل ذلك كله مما دفع بعضا من الباحثين إلى عد الشخصية أهم عنصر من عناصر الفن القصصي(٤).

أما المصادر التي يأتي منها القاص بشخصياته فتختلف باختلاف طبيعة التجربة التي يعبر عنها، والزاوية التي ينظر من خلالها إليها، والمحكوم ذلك كله بما يريد هو إيصاله والبوح به من

---

(١) ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٦١. ويذكر ان الدكتور رشاد رشدي قد ذهب إلى الربط بين الحدث والشخصية والمعنى، إذ قال "ولكن تصوير الشخصية وهي تعمل لايكفي بدوره لاكتمال الحدث فالحدث المتكامل هوتصوير الشخصية وهي تعمل عملا* له معنى" (فن القصة القصيرة ٥٠). اما عبدالله إبراهيم فيذهب إلى ربط الشخصية بالمكان والزمان، فضلا عن الحدث، فينقل عن Encyclopaedia Britannica Vol.13: ان بناء الشخصيات الروائية وسلوكها يعتمدان على المكان الذي توجدان فيه، مثلما يعتمدان على القوى الخاصة للشخصيات، التي يمنحها إياها الروائي. ثم يقول: ويدخل الزمن بوصفه عاملا أساسيا في بناء الشخصية فهو يكشف عن تطورها الفكري ويؤثر فيها من خلال "حركة الوعي التي تجعلها تنفعل وتتاثر وتؤثر". (ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ٨٥. والنص الاخير بين القوسين الصغيرين نقله الباحث من: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة سعد عبد العزيز ٤٢).

(٢) الادب وفنونه ١٥٣. والنص بين القوسين المغيرين نقله الدكتور عزالدين إسماعيل من: H.Show & D.Bement: Reading the Short Story; Harper & Brothers, New York 1:41.P.8.

(٣) ينظر: فن القصة ٥١ – ٥٢، والنقد الأدبي الحديث ٥٦٢، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، والفن القصصي طبيعته – عناصره – مصادره الأولى ٦٧.

(٤) ينظر: النقد لتطبيقي التحليلي ٦٦.

افكار ومشاعر. فقد يلتقط شخصياته من ملاحظاته المباشرة في الحياة المحيطة به ... وقد يسمع عنها في احد مجالسه أو من احد اصدقائه، أو يقرأ عنها ...، وقد تكون اخيراً وليدة الخيال المحض(١). وإذا ما كان الأشخاص ذوي أصل حقيقي او واقعي فإنهم لايبدون كما نألفهم او نراهم في حياتنا اليومية عادة ؛ ذلك انهم ((ـ في ضوء العرض الفني ـ اوضح جانباً، وسلوكهم معلل في دوافعه العامة، ونوازعهم مفسرة نوعاً من التفسير. قد يكون فيه بعض التعقيد، ولكنه تعقيد ذو معان إنسانية كذلك، وله اسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني))(٢).

وإذ اشرنا في الفصل السابق إلى أن هناك نوعاً من القصص يعرف بقصة الحادثة، فإن هناك كذلك قصة الشخصية، تتمثل في أولاهما الوقائع، وفي الثانية المواقف. في الأولى يكون الاهتمام بالحادثة أولاً ثم تختار الشخصيات المناسبة، وفي الثانية يحدث العكس(٣). على أن هذا التقسيم لايبدو بمثل هذه الحدة، فكل

---

(١) ينظر: فن القصة ٩٠ ـ ٩١، والنقد الأدبي ١٣٨، وتذهب ديان دوات فاير إلى "ان خلق الشخصيات المتخيلة هو جوهر العمل الروائي أما الاحتمالات فلا حصر لها" (ينظر: فن كتابة الرواية ٤٥)

(٢) النقد الأدبي الحديث ٥٦٢ .

(٣) ينظر: الأدب وفنونه ١٥٣، وبناء الرواية (موير) ١٨ ـ ٢١، وفن القصة ٣١-٦٠، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، ويرى احمد امين ان التشخيص، عموما "أكبر قيمة في الروايات من التصميم، ولذلك كانت الروايات التي تهتم بالأشخاص اسمى من التي تعتمد على الحوادث" (النقد الأدبي ١٤٠).

ومن القصص التي تعنى بالشخصية نوع يسمى "البيكارسك"، وفيه يتناول الكاتب شخصية أساسية في خلال سلسلة متتابعة من المشاهد، كما يقدم مجموعة كبيرة من الشخصيات. ومن خلالها يقدم الكاتب نوعاً من المعلومات، كما يرسم صورة للمجتمع. والفرق بين هذا النوع من القصة، والرواية هو أن البيكارسك واقعية في حين أن الرواية تحكي عادة مغامرات خيالية. (ينظر: الأدب وفنونه ١٥٤).

فإذا ماعرض ادوين موير لنوع آخر من الرواية هو الرواية الدرامية، قال فيه: "وفي هذا القسم تختفي الهوة بين الشخصيات والحبكة. فليست الشخصيات فيها جزءاً من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات. بل تلتحم على العكس كلتاهما معاً في نسيج لاينفصم. فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطوراً إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية، والرواية الدرامية في أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية، تماماً كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا". (بناء الرواية ٣٧. وينظر تنظير موير لهذا النوع من الروايات في المصدر نفسه ٣٧ ـ ٦٠).

ما في الأمر «أن كاتبا يولي الشخصية اهتماما* أكبر، وآخر يهتم بالحادثة، ولكن القصة ذاتها لايمكن أن تخلو خلوا* تاما سواء من الشخصية أو الحادثة»(١).

إن طرائق تصوير الشخصية أو التشخيص characterization عند القصاص لاتخرج عن نطاق إحدى طريقتين، أولاهما: التشخيص بالاعتماد على المظاهر أو الملامح الخارجية للشخصية من شكل وملبس، تستخدم للدلالة على طبيعة الشخصية انفعاليا*، وتوجهها فكريا*، وبنائها نفسيا*، سواء أكان ذلك قوة أم ضعفا*، صدقا* أم كذبا*... فضلا عن تحليل العواطف والدوافع والأفكار والإحساسات، والتعقيب على بعض منها وتفسير بعض آخر، وقد يصدر أحكامه عليها صراحة من دون التواء(٢).

والثانية: التشخيص بالاعتماد على استبطان الشخصية والحديث عن أعماقها والتوغل في خصائصها ،وعبور الحاجز بين العقل الواعي والباطن لديها، وذلك بالسماح للشخصية [illegible] للشخصيات بأن تكشف عن نفسها بوساطة الكلام والحركة، وقد تتوضح بعض من صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقها على أعمالها(٣).

---

(١) الأدب وفنونه ١٥٤.

(٢) ينظر: النقد الأدبي ١٣٨ ـ ١٣٩، وفن القصة ٩٨، ونظرية الأدب ٢٨٥، وصورة البطل في الرواية العراقية ٢١٤، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ٨٧. ويذكر أن أحمد أمين والدكتور محمد يوسف نجم يسميان هذه الطريقة في التشخيص بالطريقة التحليلية.

(٣) ينظر: النقد الأدبي ١٣٩، وفن القصة ٩٨، والنقد الأدبي الحديث ٥٥٣ ـ ٥٥٥، ونظرية الأدب ٢٨٥، وصورة البطل في الرواية العراقية ٢١٤. ويذكر أيضا أن أحمد أمين والدكتور محمد يوسف نجم يسميان هذه الطريقة في التشخيص بالطريقة التمثيلية. ويقول عبدالله إبراهيم (على أن الملامح الخارجية للشخصية لم تبق إحدى السمات المهيمنة في فن الرواية، لأنه بحلول القرن العشرين، ونتيجة لكشوفات علم النفس، تحول الاهتمام من المظهر الخارجي للشخصية، إلى دواخلها ومحاولة تقصي ملامح وعيها الذاتي، وكان أول تقويض للملامح الخارجية للشخصية، قد حدث في صورة التخلص من الاسم الصريح للشخصية، وتحولها إلى ضمير. لقد كان الاسم الصريح في الرواية التقليدية مهما، لأنه "يؤشر [كذا] الجوانب الحياتية المختلفة للشخصية"، أما في الرواية الجديدة، فقد حل الضمير محل الاسم، يقول ريكاردو :"إذا كنا نحرص
(=)

وللقاص أن يستعمل كلتا الطريقتين بحسب الزاوية التي ينظر من خلالها إلى موضوعه وطبيعة معالجته إياه. «وعلى وجه العموم، بما أن القصة تقوم على السرد والحوار، فهي تبيح للكاتب أن يستعمل الطريقتين معاً* في رسم الشخصية»(١).

وإذا ما أردنا أن ندرس ونحكم في مدى نجاح تصوير أي روائي أو قاص لشخصياته، أو فشله فيه، يجب أن لانهمل سعة مجاله المتاح لذلك أو ضيقه(٢)، ذلك الذي تتحكم فيه طبيعة الموضوع، ووجهة النظر التي ينظر منها إليه. على أن لانغفل أن ذلك كله رهين بموهبته وثقافته ومدى قدرته الفنية.

وإذ ننتقل إلى الكلام على أنواع الشخصيات، استناداً* إلى أدوارها في الأعمال القصصية، فسنجد أن هناك صنفين: أولاً: الشخصية المسطحة "Flat" وتسمى الجاهزة أو الثابتة أو النموذجية أو السهلة أو السكونية أو ذات المستوى الواحد. وهذا الصنف تبنى فيه الشخصية عادة على فكرة واحدة أو صفة لاتتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث ولاتأخذ منها شيئاً*، وإنما يحدث التغير في علاقتها بالشخصيات الأخرى حسب، أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد بعيداً عن الدوران والغموض.

(=) على الشخصيات، فيجب أن نقر بتحولها إلى ضمائر" لأن الضمائر في الرواية الحديثة هي الوسيلة "للتمييز في مستويات الوعي واللاوعي المختلفة". ويعود هذا التحول إلى انطواء الفرد على نفسه وإحساسه بالهامشية، فقد أصبح شيئاً* أو رقماً. مما دعاه ذلك إلى الانكفاء والاتجاه إلى "عالمه الخاص، وإلى حياته الداخلية الخاصة والضيقة والمحدودة والفقيرة") البناء الفني لرواية الحرب في العراق ٨٧ ـ ٨٨. وينظر: المصدر نفسه ١٢١ للاطلاع على مصادر النصوص التي ضمنها الباحث فقرته هذه.

(١) فن القصة ٩٩. أما الدكتور عدنان خالد فيورد خمس طرائق للتشخيص هي /١ التشخيص بالاعتماد على المظاهر الخارجية /٢ التشخيص بالاعتماد على وصف القاص، ويريد بهذه الطريقة أن القاص يقوم بقطع انسياب الحديث أو السرد ليقدم لنا حكماً أخلاقياً حول شخصية ما أو أفعالها /٣ التشخيص بعرض أفكار الشخوص/٤ التشخيص باستخدام الحوار/٥ التشخيص بتصوير الأفعال، ويريد بها أن ماتفعله الشخصية القصصية أو تخفق في عمله أو ماتختار أن تفعله، دلالات واضحة على نفسيتها وتركيبها العقلي والعاطفي. (ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٦٨ ـ ٧٤).

(٢) ينظر: النقد الأدبي ١٣٩.

ولهذه الشخصيات فائدة كبيرة عند الكاتب والقارئ؛ فالكاتب يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية، التي تخدم فكرته طوال القصة، وهي لاتحتاج إلى تقديم وتفسير ولا إلى فضل تحليل وبيان، وبخاصة في (قصص الشخصيات). أما القارئ فإنه يجد في مثل هذه الشخصيات بعضا من أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم، بل لعل من السهل عليه أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها في القصة (١).

أما الصنف الثاني من الشخصية، فهو الشخصية المستديرة أو المدورة "Round" وتسمى أيضا النامية أو المتطورة أو المعقدة. وهي الشخصية التي تنكشف للقارئ أو المتلقي تدريجيا في خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها، عادة، نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث. وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا* أو خفيا*، وقد ينتهي بالغلبة أو الإخفاق. إنها تتمتع بأبعاد وصفات عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة، تتغير بتغير الزمان والمكان والسن والموقف في خلال العمل القصصي. والمحك الذي تميز به الشخصية المدورة أو النامية، هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة، فإذا لم تفاجئنا بعمل جديد أو بصفة لانعرفها فيها، فمعنى ذلك أنها مسطحة. أما إذا فاجأتنا ولم تقنعنا بصدق الانبعاث في هذا العمل المفاجئ فمعنى ذلك أنها شخصية مسطحة تسعى لأن تكون نامية (٢).

---

(١) ينظر: أركان القصة ٨٣ ـ ٩٦، وبناء الرواية (موير)١٨، والأدب وفنونه ١٥٣، وفن القصة ١٠٣، والنقد الأدبي الحديث ٥٦٥ ـ ٥٦٦، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، وفن كتابة الأقصوصة ٢٨، ونظرية الأدب ٣٦ و ٢٨٦، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٧، والفن القصصي طبيعته ـ عناصره ـ مصادره الأولى ٧٠.

(٢) ينظر: أركان القصة ٨٥ ـ ٩٦، وبناء الرواية (موير)، ١٨-٢١ والأدب وفنونه ١٥٤، وفن القصة ١٠٤، والنقد الأدبي الحديث ٥٦٦ والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، وفن كتابة الأقصوصة ٢٨، ونظرية الأدب ٣٦ و ٢٨٦، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٨، والفن القصصي طبيعته ـ عناصره ـ مصادره الأولى ٧١ ـ ٧٢.

(=)

في حديثنا عن الشخصية في العمل القصصي، لابد لنا أن نعرج للكلام على الشخصيات الرئيسة (بطل القصة أو أبطالها)، والشخصيات الثانوية، «ذلك أن في كل قصة شخصا أو أشخاصا يقومون بدور رئيسي [كذا] فيها، إلى جانب شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية. ولابد أن يقوم بينهم جميعا رباط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها، وعلى دعم الفكرة أو الأفكار الجوهرية فيها، وذلك بتلاقيهم في حركتهم نحو مصائرهم، وتجاه الموقف العام في القصة ... وإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص»(١).

إن البطل - أو الشخصية الرئيسة في العمل القصصي - لايمتلك طبيعة مختلفة متباينة عن الشخصيات الأخرى التي تشاركه في داخل القصة، «فما البطل في واقع الحال إلا واحد من الشخصيات، وهو يمتاز عن بقية الشخصيات في أنه الشخصية الأساس والمحور الذي تدور حوله الشخصيات الأخرى، وهو الذي يستأثر عادة باهتمام القارئ بوصفه الأداة الفنية التي تجسد النقاط المركزية في الرواية. وتقوم الشخصيات الأخرى في الرواية بدور الكشف عن طبيعة العلاقة بين البطل والناس من حوله، وهي تضيء بطريقة

(=) يقول الدكتور محمد يوسف نجم "ويقرب من هذا التمييز بين الشخصيات النامية، والمسطحة، التمييز بين الشخصيات الإنسانية (الأفراد)، والنماذج البشرية، فالشخصية الإنسانية لها مشخصاتها الدقيقة، وخصائصها المميزة، وقسماتها الفارقة، وبهذا تختلف عن سواها من الشخصيات. أما النموذج البشري، فهو تجسيم مثالي لسجية من السجايا، أو لنقيصة من النقائص، أو لطبقة أو مجموعة خاصة من الناس، وهو يحوي جميع صفاتها وخصائصها الأساسية ... وكثيرا* مانرى هذين النوعين مختلطين في القصة". (فن القصة ١٠٥). أما الدكتور علي عبد الخالق فيرى أن الكتاب يرسمون شخصيات قصصهم حسب فلسفتهم ونظرتهم للحياة والناس، فمن الكتاب من تكون رؤيتهم للشخصيات قائمة على التحليل الرمزي، ومنهم من يجعل نظرته لشخصيات القصة واقعية بحتة، وآخرون ينظرون للشخصيات نظرة تحليلية نفسية. (ينظر: الفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٧٢ - ٧٤).

(١) النقد الأدبي الحديث ٥٦٩. وينظر: صورة البطل في الرواية العراقية ٢٦١.

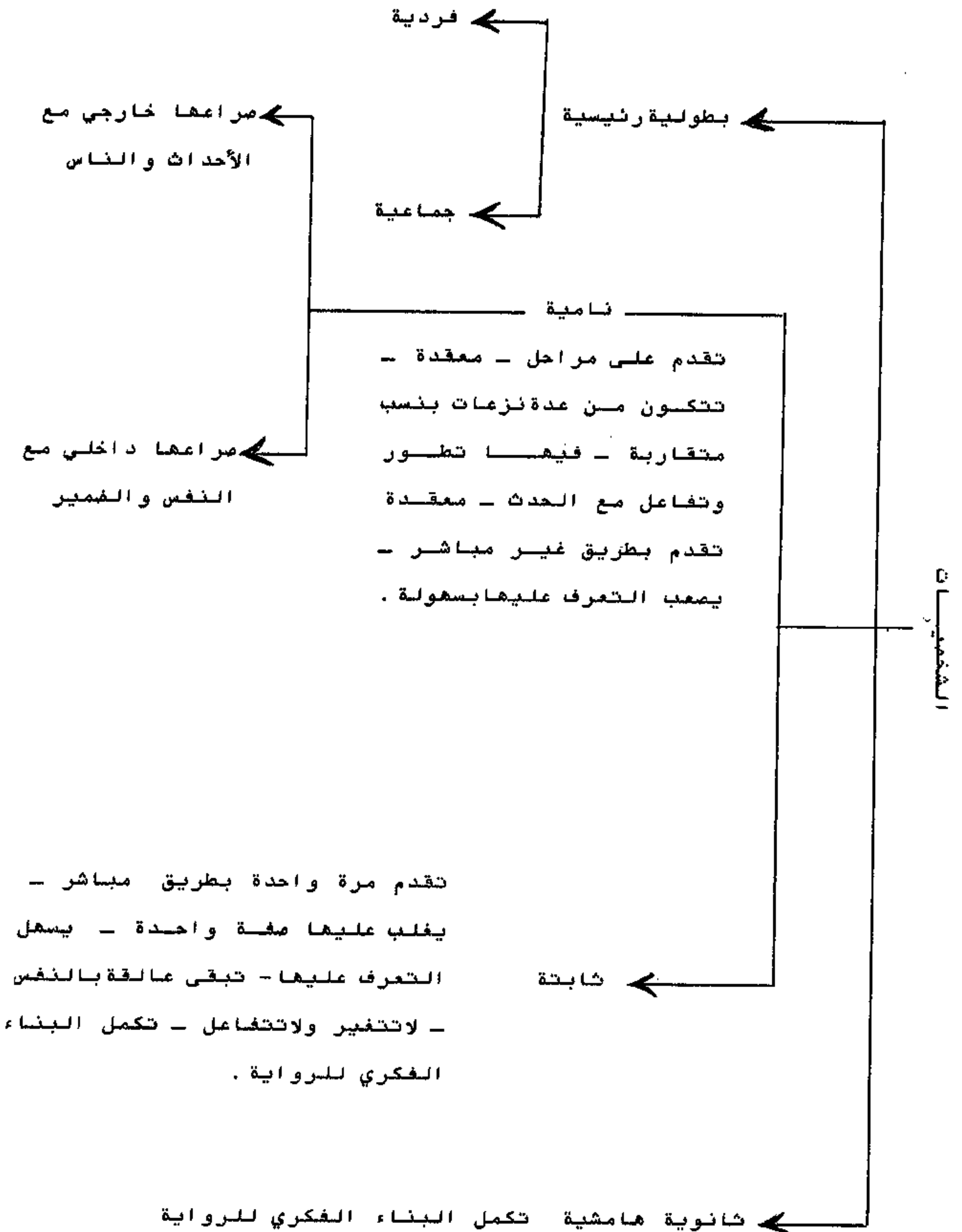
ضمنية اعماق هذا البطل وطبيعة تفكيره ، ومايضمر في داخله من مشاعر وانفعالات واحاسيس»(١) .

وقد تلعب الشخصية الثانوية «دور المعاكس Foil الذي تكون افكاره وقيمه ومثله مختلفة تمام الاختلاف عن افكار وقيم ومثل الشخصية الرئيسة . ويعني هذا أن الشخصية الثانوية تستطيع أن تحدد وتؤكد وتعين مواقف الشخصية الرئيسة لأنها تعرض صورة مغايرة تماماً عنها»(٢) .

وفيما يأتي مخطط لأنواع الشخصية من حيث تسطيحها ونماؤها ، ومن حيث كونها رئيسة أو ثانوية (٣) :

---

(١) صورة البطل في الرواية العراقية ٢١٥ .
(٢) النقد التطبيقي التحليلي ٧٥ .
(٣) هذا المخطط منقول من : الفن القصصي طبيعته ـ عناصره ـ مصادره الأولى ٧٩ .


فردية
بطولية رئيسية
صراعها خارجي مع الأحداث والناس
جماعية
نامية
تقدم على مراحل - معقدة - تتكون من عدة نزعات بنسب متقاربة - فيها تطور وتفاعل مع الحدث - معقدة تقدم بطريق غير مباشر - يصعب التعرف عليها بسهولة .
صراعها داخلي مع النفس والضمير
ثابتة
تقدم مرة واحدة بطريق مباشر - يغلب عليها صفة واحدة - يسهل التعرف عليها - تبقى عالقة بالنفس - لاتتغير ولاتتفاعل - تكمل البناء الفكري للرواية .
ثانوية هامشية تكمل البناء الفكري للرواية

وإذ نعرج على الشعر العربي في العصر العباسي فإننا نتلمس في ثناياه ملامح التنظير للشخصية في العمل القصصي على نحو ما ألممنا به، محاولين الإشارة إلى نقاط التشابه والاختلاف، والتطابق وعدمه بين ذلك التنظير وهذا الشعر، آخذين بعين الاعتبار كلاً بحسب خصوصيته. على أن من الجدير بالتوضيح ههنا إننا لاندرس الشخصية التي ترد في معرض قصة متكاملة فحسب، بل إننا سنعرض بالدراسة او الإشارة لكل مارسمه الشعراء من ملامح لمحبوباتهم وصويحباتهن، او عذالهم والواشين بهم، أو رفاقهم وأصدقائهم، او أعدائهم، او ممدوحيهم، اومهجويهم، وماكان لهم معهم جميعا. فضلا عما يحيط بهم من أنماط أخرى غيرها من الشخصيات، بشرية وغير بشرية، مما لايدخل بوصفه عنصرا في قصة محددة بعينها؛ ذلك أن هدفنا هو أن نقول إن مثل هذه الاوصاف أو الرسوم للشخصيات التي لاتدخل في إطار عمل قصصي متكامل، هي دلالة على إمكان رسم هؤلاء الشعراء لشخصيات قد تكون نماذج لشخصيات في عمل قصصي يملك سمة الكمال فيما لو اقتصروا على مثل هذه الأعمال او عملوا على طلبها. بمعنى أن مثل هذا التصوير للشخصية - وبخاصة إذا ماعززه عنصر آخر او أكثر من عناصر القصة الأخرى - هو بيان عن وجود نزعة قصصية لدى الشعراء العباسيين، عبرت عن نفسها بهذا الشكل، كما عبرت عنه في رسم أحداث - أووقائع أحداث - متكاملة، أو قصص قريبة من الكمال في نماذج أخرى، ولدى هؤلاء الشعراء أنفسهم.

قال العباس بن الأحنف (ت ١٩٢ هـ)(١):

صادتْ فؤاديَ مِكْسالٌ مُنَعَّمَةٌ كالبدرِ حين بدا بيضاءُ مِعطارُ
خودٌ تُشيرُ برَخْصٍ حَفَّ مِعصمَهُ درٌّ وساعِدُهُ للوجهِ ستّارُ

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ١٣١. وينظر: المصدر نفسه ٨١.

صادتْ بعَينٍ وثغرٍ رقَّ لؤلؤهُ
فالعَينُ مُمْرِضةٌ والثغرُ سَحّار

يالَيت لي قدَحا في راحتي أبدا
قد مسَّ فاهـا فقيهِ منه آثار

طوبى لثَوبٍ لها إنّي لأحسُدُهُ
إذا علاها وشدّ الثّوبَ أزرار

ماسُمّيتْ قطّ إلاّ هِجتُ أذكُرُها
كأنّما أُشعِلت في قلبيَ النّار

فابن الأحنف هنا يرسم ـ ايضا ـ صورة لشكل هذه الفتاة التي صادت فؤاده، بشرة وقواما وعينا وثغرا، فضلا عن كونها مكسالا منعمة، والكسل والتنعم كناية عن كونها ثرية مدللة مخدومة. كما يخبر عما احدث هوى صاحبة هذه الصورة التي رسم في نفسه حتى لكأن النار تشتعل في قلبه، وداء ورغبة، إذا ماذكرت امامه، فيصور شيئا مما يعتمل في نفسه هو من احاسيس ومشاعر بوصفه الشخصية الاخرى الوارد ذكرها في هذه الابيات، فرسم شخصية الفتاة شكلا، ورسم شخصيته هو مضمونا، على أن هذا المضمون رهن بهذا الموقف بذاته.

وهكذا فإن مثل هذا الوصف لشكل فتاة أو امراة ما، ولمظهرها، وذكر طبائعها وتصرفاتها، فضلا عما يمكن أن نلمح وجوده من شخصية اخرى هي شخصية الشاعر او الراوي نفسه، المنفعل بجمال هذه الفتاة، هو رسم للشخصية أو لمحة من لمحات رسم الشخصية كما نظر له في الادب أو النقد القصصي، ولكن بما يتواءم وطبيعة هذا الشعر العربي(١).

---

(١) ينظر: ديوان بشار بن برد ١/١٧٠ و ٣٥٠ ـ ٣٥١، وديوان إسحاق الموصلي ١٦٧ ـ ١٦٨، وديوان الصنوبري ٦٣ ـ ٦٤ و١٩٧، وديوان كشاجم ٩٥، وديوان مهيار الديلمي (ت٤٢٨هـ) ٣/١٦٦ ـ ١٦٧، وديوان الابيوردي ١/١٥٤ ـ ١٥٥. وقد يصف الشاعر امراة من غير أن يبين عن أثرها في نفسه، ينظر في ذلك: ديوان أبي تمام ٢/١١١، وشعر ابن المعتز ق١ ٢/٥٢٣ ـ ٥٢٤، وشعراء عباسيون (مطيع بن إياس ت ١٦٩ هـ): ٧٠، وينظر كذلك: القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) ٢٨-١٢٣.

وقد يعرض الشاعر لوصف مجموعة من الفتيات مررن به، فاعجب بهن، من ذلك قول ابن المعتز (١):

وبيضٍ بالحاظِ العيون كانّما
هَزَزْنَ سيوفا واسْتَلَلْنَ خناجِرا
تصدّيْنَ لي يوما بمُنْعَرَجِ اللِّوى
فغادَرْن قلبي بالتّصبُّرِ غادرا
سُفَرْنَ بدورا، وانْتَقَبْنَ اهِلّة
ومِسْن غصونا، والْتَفَتْنَ جآذرا
واَطْلَعن في الأجيادِ للدُّرِّ انجما
جَعَلْنَ لحبّاتِ القلوبِ ضرائرا

فهو هنا يصف شكلهن وحركاتهن بتشبيهه إياها كلا بما يناظره من مشبهات، فهن ببياضهن ونضارة وجوههن بدورا، فإذا مالبسن النقب غدون كالاهلة. اما فيتثنيهن في مشيهن فيشبهن الغصون، وفي التفاتهن فيشبهن الجآذر. واما ما في اجيادهن من در فكانه النجوم. وهو يخبر بان تنبهه إليهن وهيامه بجمالهن حدث حين تصدين له ذات يوم بمنعرج اللوى، فاسرنه بهذا الجمال الذي وصف، والحركة التي عرف.

وقد تكون فتاة الشاعر او حبيبته بين مجموعة من الفتيات، فيصفها ويصفهن. من ذلك قصيدة ابن الرومي (ت ٢٨٣ أو ٢٨٤ هـ)، التي أولها (٢):

شمسٌ مكوّنَةٌ في خَلقِ جاريةٍ
باتت تُدير بُعَيْد الدّنحِ قُربانا
أبصرتُها بَين اتراب هَزَزْنَ على
عَقدِ الزّنانيرِ بالكُثبانِ اغصانا

(١) شعر ابن المعتز ق١ ٣/٣٩٥ - ٣٩٦. وينظر: التبيان في شرح الديوان ١/٣١٣ - ٣١٩، وديوان الخالديين ٣٠.
(٢) ديوان ابن الرومي ٦/٢٥٩٠. وينظر: ديوان بشار بن برد ٢/١٥٢ - ١٥٣، وديوان كشاجم ١٩٢، وديوان سبط ابن التعاويذي ٣١.

إذ يصف في هذه القصيدة فتاته وصويحباتها من حيث جمالهن وتحركهن، فضلاً عما جرى بينه وبينها من كلام مقتضب في اثناء لقائه بهن، ثم ما احدثه كل ذلك في نفسه من حب وفي عينيه من لذة.

وكما يعجب الشاعر بمجموعة من الفتيات، فقد يعجب هو واصحاب له بفتاة، فيصفها ويذكر ما احدثته فيهم من اثر. قال البحتري (ت ٢٨٤ هـ) (١):

حين جاءتْ فَوتَ الرّواحِ فَقُلنا
أيُّ شمسٍ تجيءُ فوت الرّواحِ ؟!
هَزَّ منها شرخ الشّبابِ فجالتْ
فَوقَ خصرٍ كثيرِ جُوْلِ الوشاحِ..

ثم يقول بعد ابيات في وصف جمالها:

واشارت إلى الغناءِ بالحا
ظِ مِراضٍ من التّصابي صِحاحِ
فَطَرِبنا لهنّ قبلَ المثاني
وسَكِرْنا منهنّ قبل الرّاحِ
قد تديرُ الجفونُ من عَدَمِ الالـ
بابِ مالايدورُ في الاقداحِ..

فلم نعرف عن الفتاة اكثر مما قال، ولم نعرف عن صحبه الذين اشار إليهم بضمير الجمع شيئاً إلا مايوحي به النص من أن اجتماعه وصحبه بهذه الفتاة كان في جلسة لهو.

لقد حفل الشعر العباسي بنماذج كثيرة، متعددة ومتنوعة، من الشخصيات. وإذا كان منه ما اقتصر على إيراد نموذج او اثنين منها حسبما تقتضي طبيعة الموضوع المعالج حتى تغدو هاتيك الشخصية أو الشخصيتان الشخصيات الرئيسة، كما مر بنا في الأمثلة السابقة، فإن منه ما احتوى على أكثر من ذلك. فالقارىء

---

(١) ديوان البحتري ١/٤٥٧ - ٤٥٨.

لقصيدة بشار بن برد، التي مطلعها (١):

أعاذلُ، قد نهيتِ فما انْتهَيتُ

وقد طال العتابُ فما انْثنَيتُ

يجد فيها شخصية العاذلة التي يكثر ترددها في الشعر العباسي – على اختلاف صورها من ذكر أو أنثى أو بصيغة الجمع، وعلى تعدد مسمياتها كاللائمة (٢) –. كما يجد ذكر الوشاة – والوشاة (أو الواشي) مما يكثر تردده في هذا الشعر أيضا بوصفه نمطا من الشخصيات مشهوراً (٣) –، إذ يقول:

لقد نظرُ الوشاةُ إلىّ شَزْراً

ومن نُظري إليها ما اشْتفَيتُ

ومادمنا ههنا بصدد الحديث عن العذال والوشاة بوصفها شخصيات لعبت دورا مهما في الشعر العباسي ذي النفس القصصي، فلعل من الجدير بالذكر أنها كانت غالبا* شخصيات من دون ملامح خارجية أو أن ملامحها الخارجية باهتة في الوقت نفسه الذي كانت فيه ذات أثر معنوي، فكري ونفسي، مؤثر.

ونعود لقصيدة بشار السالفة الذكر، لنرى أنه بعد ذكره العاذلة والوشاة، وإذ ينتقل لذكر حبيبته، يعرج على ذكر الندماء، ومن دون أن يعينهم – كما لم يعين العاذلة والوشاة من قبل –:

وما يخفى على النّدماءِ أنّي

أجيدُ بها الغناءَ وإنْ كنَيْتُ

---

(١) ديوان بشار بن برد ٢/٤ – ٨.

(٢) ينظر: ديوان العباس بن الأحنف ١٦٥، وشرح ديوان صريع الغواني ٦٢، وديوان أبي تمام ١/٢١٨ و ٢٤٢، وديوان البحتري ١/٤٦، وشعر ابن المعتز ق١ ٢/٢٠٤، وديوان كشاجم ٢٠٨، وديوان مهيار الديلمي ١/١٢٢.

(٣) ينظر: شرح ديوان صريع الغواني ٦١، وديوان ديك الجن ١٣٦، وديوان البحتري ١/٢١٣، وديوان كشاجم ١٥٠، وديوان الأبيوردي ٢/١٩٢، وديوان الطغرائي ٨٠، وديوان سبط ابن التعاويذي ٥٤.

ومثل العاذل والواشي، كانت شخصية الرقيب. ينظر: ديوان بشار بن برد ١/١٨٢، وديوان الصنوبري ٤٣١، وديوان الأبيوردي ٢/١٩٠، وديوان سبط ابن التعاويذي ٣١. وعن وجود هذه الأنماط من الشخصيات في الشعر العربي ينظر: القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) ٨٠-٨٤.

وغب وصفه محبوبته وحبه إياها يذكر ما كتبته له في رسالة منها إليه :

وَدَسَّتْ في الكتابِ إليَّ إنّي
- وقيتُكَ - لو أرى خللاً مَضَيْتُ
على ماقد عَلِمْتُ جنون أمّي
واعْيُن إخوتي منذُ ارتديتُ

فنرى في محتوى هذه الرسالة ، ذكراً لشخصية أم الفتاة هذه ، وإخوتها ، ودورهم جميعا في منعها من الخروج للقاء حبيبها هذا الشاعر (أو الرواي) ، لندرك من خلال هذا الذكر فضلا عما أومىء إليه من صفات شخصيات الأم والإخوة ، طبيعة الظروف التي تحيط بشخصية الفتاة فيتضح لنا شيء من معاناتها النفسية في خضم هذا الصراع الذي تعانيه بين رغبتها في اللقاء ، وعدم استطاعتها ذلك بسبب وجود من يقف بوجهها في ذلك، ويمنعها منه بقوة . وهنا يتضح دور الشخصيات الثانوية - وبخاصة الأم والإخوة - في التأثير في الحدث وتعزيزه وتعميق أبعاده ودفعه إلى أمام ، وفي إسقاط الضوء على الشخصيات الرئيسة التي تضطلع ببطولة هذه القصة (أو الأحداث) .

ثم يعرج على ذكر جارية هذه الفتاة التي كانت تغنيها ماتحب ذكره ، تعريضا بأهلها ، فيقول :

وقد قامتْ وليدتُها تُغنّي
عشيّةَ جاءَ أنّي إشتكيتُ
تقولُ ودُفُّها زَجِلُ النّواحي:
إذا أُمّي أبتْ صِلَتي أبَيْتُ

فتدخل الجارية هنا بوصفها شخصية ثانوية أخرى، لكنها تلزم جانب الفتاة . ولو بمواساتها وحسب.

إن قصيدة بشار هذه تصور حالة حب حادثة بين فتى هو الشاعر (أو الراوي) ، وفتاة اكتفى برسم صورتها (أوحالتها) النفسية بإزاء الظروف التي تحيط بحالة الحب هذه التي تعيشها ،

كما لم يخبر عن نفسه هو ايضا؛ إلا ماكان من لمحات نفسية كذلك. ثم إن هذا الحب يعترض سبيله أهل الحبيبة من ام وإخوة، فضلا عن العذال والوشاة، ويتعاطف معه الندماء والجارية. وإذا ماكانت الشخصيات الثانوية التي تقف في طريق هذا الحب قوية موثرة، فإن الشخصيات التي تسانده ضعيفة هشة.

وقال ابن الرومي، يحكي قصة زيارة قام بها لحبيبة له (١):

كتبتْ ربّةُ الثّنايا العِذابِ
تتشكّى إليّ طولَ اجْتنابي
وأتاني الرّسولُ عنها بقولٍ
لم تُبيّنْه في سطورِ الكتابِ
أيّها الظّالمُ الّذي قدّرَ اللّـ
ـهُ بهِ في الانامِ طولَ عذابي
لو علمتَ الّذي بجسمي من السّقْـ
ـمِ وضُرِّ الهوى لكنتَ جوابي
فتجشّمتُ نحوها الهولَ، والحرّ
راسُ قد هوّموا على الأبواب
وهْي في نسْوةٍ حواسر لم يكْـ
ـنَ جَفْناء برقدةٍ لارْتقابي
طالعاتٍ عليّ من شُرَفِ القصْـ
ـرِ يُحاذِرْنَ رِقْبةَ البوّاب
ولها بينهنّ فيّ حديثٌ
جُلُّهُ ليْته يرِقُّ لما بي
فوقفتُ ساعةً ثم ناديْـ
ـتُ: سلامٌ مني على الأحباب
فتباشَرْنَ بي، وأشْرَفْنَ نحوي
بشهيقٍ وزفرةٍ وانتحاب

(١) ديوان ابن الرومي ١/٣٣٠.

ثمّ قالت : أما اتّقَيْتَ إلهَ النـ
ـناس في طول هجرتي واجْتنابي؟
قلتُ : ماعاقَ عن زيارتك الكا
نُ وصوتٌ يهيجُ من إطرابي
إنّ جنبي على الفراش لناب
كتجافي الأسرّ فَوْق الظِّراب
وافْترقنا على مواعيدَ سكّا
نَ بها لاعجاً من الأوصاب

نرى في هذه القصيدة القصصية نماذج عدة من الشخصيات: (الحبيبة) ربة الثنايا العذاب، التي بعثت إلى حبيبها (الشاعر أو الراوي) برسالة حملها إليه (رسول) تخبره فيها بشدة شوقها إليه، فيجيبها بزيارة يتجشم فيها الهول؛ إذ عليه أن يعبر إليها (الحراس) و (البواب)، فيلقاها في (نسوة) حواسر، يستقبلنه معها، ثم أخيراً يعود بعد أن يتفقا على موعد للقاء.

وككل القصائد التي تناولت مثل هذا الموضوع، تشكل شخصية الحبيب وحبيبته الشخصيات الرئيسة، فيما تشكل الشخصيات الأخرى الشخصيات الثانوية التي تسهم في دفع مجريات القصة إلى أمام، وذلك بتعميق الحدث (أو الأحداث) وتأصيله وتوضيح موقف الشخصية (أو الشخصيات) الرئيسة وبيانه.

وكشخصيات (العاذل) و (الواشي) و (الرقيب)، شغلت شخصية (الرسول) حيزا مهما في الشعر العباسي ذي الروح القصصي، ذلك الذي يتناول موضوع الغزل ولقاءات المحبين والتراسل بينهم، ولعبت دورا بارزا فيه (١). ومنه قصيدة ابن الرومي هذه.

وقد حاول ابن الرومي في هذه القصيدة أن يسبر شيئا من الحالة النفسية التي تعاني منها شخصياته أو تعيشها، وبخاصة

(١) ينظر: ديوان أبي نواس ٨٣٤ و ٨٧٩، وديوان ديك الجن ٥٧، وديوان مهيار الديلمي ١١/٢.

منها الحبيبة بما ارسلت إليه تخبره بما تشعر به من عذاب وسقم جراء انقطاعه عن زيارتها، فضلا عما احس هو به من الم بسبب ابتعاده عنها، ومن خوف وقلق وترقب حين عبر الحراس والبواب إليها حتى إنه عبر عن ذلك بتجشم الهول. كما انه عرض لتصوير حالة صاحبات محبوبته النفسية، فهن نتيجة لتعاطفهن معها لم تكتحل جفونهن بالنوم في انتظار مجيئه، فضلا عن استبشارهن بمقدمه حتى إنهن اشرفن نحوه حين رأينه بشهيق وزفرة وانتحاب. وبذلك آثر ابن الرومي الاكتفاء بالإشارة إلى الوضع النفسي لشخصيات قصيدته هذه كلها من دون وصف مظهرها الخارجي، الذي لم نعرف منه اكثر من أن حبيبته ربة ثنايا عذاب، وأن رفيقاتها النسوة كن حواسر. فالأحداث تبقى «جافة والشخوص هياكل مالم ينفذ القاص إلى ماوراءها من حياة، وتبرز هذه الحياة وتكتسب قوتها واهتمامها بالعناية الخاصة بالحالات النفسية وإبرازها وإبراز مايترتب عليها من تصرف وسلوك»(١).

ومثل ابن الرومي، اشار الابيوردي (ت ٥٠٧ هـ) في قصيدته ذات المطلع (٢):

سَلِ الرَّكْبَ ياذُوّادُ عن آلِ جَسّاسِ
هلِ ارْتَبَعوا بعد النُّقَيْبِ بأَوْطاسِ

إلى زيارة قام بها لحبيبته، واصفا حبيبته ونفسه وماكان منهما في اثناء تلك الزيارة، وذلك بعد مقدمة طللية قصيرة ينتقل منها إلى قص ماكان منها - أي الزيارة -، لينتقل ايضا من بعد ذلك القص إلى المديح. قال بعد ذكر نيران القوم:

ومِنْ موقِديها غادةٌ دونَها الظُّبا
تلوحُ بأيدي غِلْمَةٍ غَيرِ انْكاسِ
وكلُّ رُدَيْنِيٍّ كأنّ سنانَهُ
يَعُطُّ رداءَ اللّيْلِ عنهمْ بنبراسِ

---

(١) مقدمة في النقد الادبي ٢٢٥ - ٢٢٦.
(٢) ديوان الأبيوردي ١/٥٥٥ - ٥٥٧.

مُقَفَّقَةٌ غرثي الوشاحَيْنِ، دونها
تَحَرُّشُ عُذّالٍ ورِقْبَةُ حرّاس

يُضِيءُ لها وجهٌ يرِقُّ أديمُهُ
فما ضَرَّها لو رقّ لي قلبُها القاسي

وفي المِرْطِ دِعْصٌ رَشَّهُ الطلُّ ، أُزِّرَتْ
به تحتَ غُصْنٍ، فوقَه البدرُ، ميّاس

سَمَوْتُ لها والليلُ حارتْ نجومُهُ
على أُفُقٍ عارٍ، بظلِّ الدُّجى كاس

فَهبّتْ كما ارْتاع الغزالُ، واوْجَسَتْ
من ابْنِ ابيها خِيفةً أيَّ إيجاس

تُشيرُ إلى مُهري حِذارَ صهيلِهِ
وتَسْتكْتمُ الأرضَ الخُطا خشْيةَ الناس

فقلتُ لها : لاتَفْرَقي ، وتشبّثي
بنَهّاسِ أقرانٍ ومَنّاعِ أخْياس

تَرُدُّ يَديْهِ عن وشاحِكِ عِفّةٌ
وعِرْضٌ مقيلٌ لايُزَنُّ بأدْناس

وطوّقْتُها يمْنى يديّ ، وصارمي
بيُسْرايَ، فارْتاحتْ قليلاً لإيناسي

وذُقتُ، عفا عنّا الإلهُ وعنكمُ
جنى ريقةٍ تُلهي أخاكمْ عنِ الكاس

فلمّا اسْتطار الفجرُ مالَ بعِطْفِها
وداعي، كما هزَّ الصَّبا قُضُبَ الآس

وكمْ عَبْرةٍ بَلّتْ وشاحاً ومِحْمَلاً
بها زفرةٌ أدمتْ مسالكَ انفاسي

ولاحَتْ تباشيرُ الصَّباحِ كأنّها
سنا المُقتدي باللّهِ في آلِ عبّاس

ففتاته غادة ، رشيقة وجهها مضيء رقيق البشرة ، كفلها ممتلىء تحت جسم ميّاس كالغمن يعلوه وجه كالبدر إشراقا — وفي وصف

الوجه هنا تكرار - فإذا سما لها ليلا فزعت وأوجست خيفة من أخيها - الذي سماه ابن أبيها - ولعله رمز به إلى أهلها بعامة، حتى إنها لتخاف من مهيل المهر وتطلب لو أن الخطا تستكتم الأرض صوت وقعها عليها خشية الناس. ومن أجل أن يطمئنها أخبر بقوله لها: لاتخافي وتشبثي بالشجاع ومناع مأوي الأسود، الذي تمنعه عفته وعرضه المقيل عن أن يمد يده إلى وشاحك قاصدا سوءا. فوصف بذلك نفسه مبينا عن التزامه الخلقي وشجاعته، فضلا عن حبه إياها، فقد أخبر بتطويقه إياها بيده اليمنى في الوقت نفسه الذي يمسك فيه سيفه بيده اليسرى. وهذه الحركة وإن كانت تنبيء عن الشجاعة فإنها تومىء إلى مايمكن أن يكون في نفسه من شيء من الخوف لما قام به من هذه الزيارة بخاصة وأنه قد أشار من قبل إلى مايحوط فتاته هذه من سيوف ورماح يحملها فتية أشاوس من قومها وعشيرتها.

إن حركته هذه، إذ طوقها بيمناه في الحين الذي أمسكت يسراه بسيفه، قد بعثت الراحة قليلاً في نفسها لما آنسته منه من حب ومن قوة تقدر على حمايتها هي من جهة، والدفاع عن نفسه هو إذا ما أحس بلقائهما أحد من قومها من جهة ثانية.

ثم يخبر بأنه قبلها قبلة أسكرته بعذوبة ريقها، فإذا ما هل الفجر مال بعطفها الوداع حتى انهمرت العبرات لتخرج في أثناء ذلك زفرة منه كأنها أدمت مسالك أنفاسه؟ وماذاك إلا حزنا على هذا اللقاء الذي يجب أن ينتهي لأن تباشير الصباح قد لاحت. إلا أنه لم يوضح تحديدا هل بكيا كلاهما أم نفردت هي وحدها بذلك؟ لينتقل من ثمة إلى المديح.

لقد رسم الشاعر (أو الراوي) في هذه الأبيات صورة مادية ومعنوية لحبيبته، أما المادية فبوصفه إياها شكلا، وأما المعنوية فبما مرت به من مشاعر وحالات نفسية في أثناء تلك الزيارة التي قام بها إليها، كما رسم صورة لنفسه مقتصرا فيها

على الجانب المعنوي منهما. وقد اضطلعا كلاهما ببطولة هذه الواقعة - القصة.

أما ما أشير إليه من شخصيات أخرى من غلمة - تلوح بأيديهم الظبا والرماح - وابن أب، فلم يكن دورها إلا ثانويا، متمثلا بأثر كل منها المعنوي - الرمزي الذي وجه مجريات الواقعة - القصة بهذا المجرى. ومبعث وصفنا أثرها بالرمزي أنها تقوم بالدور نفسه في كل مايحكى أو يقص من أحداث أو قصص من هذا النمط من الموضوعات.

لقد استعان الشاعر في تصويره هذا للشخصيات بالأساليب الفنية التي وفرتها له فنون البلاغة العربية من بيان ومعان وبديع. وإن منهجنا ليبعد ما انتقل إليه الشاعر في هذه القصيدة عينها بعد ذلك في وصف شخصية الممدوح شكلا وصفات وأفعالا، فضلا عما كان من علاقته به، نوعا متميزا* من وصف الشخصية تميز به الشعر العربي. سنعرض له تفصيلا فيما بعد.

وكما أن الحبيبة قد تكون مصحوبة برفيقات لها، فإن الحبيب الشاعر (أو الراوي) له أصحاب أو رفاق أو أخلاء هو أيضا، ولاتتعدى مهمتهم غالبا في مثل هذه المقطوعات أو القصائد - أو أجزاء القصائد - ذات النفس القصصي، مهمة الشخصيات الثانوية في القصة - مما عرضنا له آنفا -. يقول سلم الخاسر (ت ١٨٦ هـ) (١):

تَبَدَّتْ فقلتُ الشمسُ عند طلوعِها
بجيدٍ نقيِّ اللونِ من أثَرِ الوَرْسِ

فلمّا كَرَرْتُ الطَّرْفَ قلتُ لصاحبي
على مِرْيَةٍ، ماهاهنا مطلعُ الشمسِ

---

(١) شعراء عباسيون ١٠٦. وينظر: ديوان ابن الدمينة (ت ١٨٠ أو ١٨٣ هـ) ٣٦، وديوان أبي نواس ١٤٧، ديوان الشريف الرضي ٣٩٨/١، وديوان الأبيوردي ١٨٧/٢.

إن صاحب الشاعر ههنا لم يكن بأكثر من سامع لخطاب الشاعر، من غير أن يقوم بفعل مؤثر. ولعل عدم التأثير هذا في الأحداث هو سمة مجموعة غير قليلة من نماذج أصحاب الشعراء ورفاقهم الذين لم يأتوا على ذكرهم في مثل هذه النصوص إلا وسيلة للبوح ببعض مما يختلج في صدورهم من أفكار ومشاعر، سواء أكان ذلك بمخاطبة الشعراء إياهم من طرف واحد أم بصنع حوار يتبادلونه معهم. إن هذا التوظيف لشخصية الصاحب أو الخليل من أجل رواية حدث ما أو التعبير عن فكرة أو إحساس ما من قبل الشاعر، لمما يؤكد تلبس الشاعر بالروح القصصية وتوسله بها للبوح عما في داخله، حتى إن لم يضف على تلك الشخصية الدور الفعال المباشر. مع تأكيدنا أن ذلك كله يخضع لمدى قدرة الشاعر الفنية، ولجوئه إلى عناصر القصة وسيلة إلى مايريد.

وهناك في الشعر العباسي الذي ندرس نمط آخر من الشخصيات شغل موقعاً متميزاً فيه، أعني به أبطال ما اصطلح عليه بالقصص الخمري، من خمار أو رب حانوت، وندمان أو ندامى، وساق أو ساقية، وقيان. قد يجتمعون كلهم في قصيدة واحدة، أو أن يذكروا متفرقين – فرادى أو أكثر – بحسب مايريد الشاعر الإفصاح عنه أو روايته . يقول أبو نواس:(١)

أمالكُ باكرِ الصّهباءَ مالِ
وإنْ غالَوْا بها ثمَناً فغالِ

وأشمطَ ربّ حانوتٍ تراهُ
لنفْخِ الزّقّ مسْودَّ السّبالِ

دعوتُ وقد تخوّنَهُ نعاسٌ
فوسّدَهُ براحتهِ الشّمالِ

فقام لدعوتي فَزِعاً مروعاً
وأسرعَ نحو إشعالِ الذُّبالِ

---

(١) ديوان أبي نواس ١٨٤ – ١٨٥. وينظر: المصدر نفسه ١٤٧ – ١٤٩، وديوان كشاجم ٥٠ – ٥١، وديوان مهيار الديلمي ١٦٧/٣.

فلمّا بَيّنتني النّارُ حَيّا

تحيّةَ وامقٍ لَطِفِ السّؤال

وافرخَ روعُه، وافادَ بِشْرا،

وهَزْهزَ ضاحكاً جذلانَ بال

عَدَدْتُ بكفّه ألفاً لشهرٍ،

بلا شرطِ المُقيل ولا المُقال

يصف ابو نواس في هذه الابيات حالة هذا الخمار حين زاره ذات ليلة، مفاجئاً إياه، إذ افاق هذا الخمار فزعاً مروعاً من نومه لما دعاه ابو نواس لكنه استبشر به إذ عرفه، خاصة وانه نقده من المال ما ارضاه، و ربما اراد الشاعر (او الراوي) هنا أن يشير أيضاً إلى غناه وبذله المال في سبيل الخمرة من غير حساب. وبينما لم نعرف عن هذا الخمار إلا ماكان منه في هذا الموقف، فإننا لم نعرف شيئاً البتة عن (مالك) المخاطب في هذه القصيدة، والمروي له ماجاء فيها من خبر هذا الحدث، ولعله وسيلة الشاعر لروايته فحسب. ويقول ابو نواس أيضاً (١):

ونَدْمانِ صدْقٍ باكَرَ الرّاحَ سُحْرةً

فأضحى وما منه اللّسانُ ولا القلبُ

تَأَنّيتُهُ كيما يُفيقَ فلم يُفِقْ

إلى أن رأيتُ الشّمسَ قد حازَها الغرب

فقام يخالُ الشّمسَ لمّا ترجّلت

فنادي الصّبوح وهي قد كَرُبَتْ تخبو

وحاولَ نحو الكاسِ يخطو فلم يُطِق

من الضَّعفِ حتّى جاء مختبطاً يحبو

فقلتُ لساقينا : "اسْقِهِ" فانْبرى له

رفيقٌ بما سُمْناه من عملٍ، نَدْب

---

(١) ديوان ابي نواس ٧٩ ـ ٨١. وينظر: المصدر نفسه ٦٩ ـ ٧٠ و ٩٠ ـ ٩٢، وديوان بشار بن برد ٥/٢، واشعار الخليع الحسين ابن الضحاك ٣٤، وشعر ابن المعتز ق١ ١٥١/٢، وديوان مهيار الديلمي ١٦٧/٣.

فناولته كاساً جلت عن خماره
واتبعها أخرى فثاب له لب
إذا ارتعدت يمناه بالكاس، رقمت
بسمر ساعة" حتى يسكنها الشرب
فغنى ومادارت له الكاس ثالثاً"
"تعزى بصبر بعد فاطمة القلب"

يشغل النديم في هذه القصيدة الحيز الأكبر، بل إنها نظمت فيه تحديداً مبينة عن حالته هذه التي صورتها لنا من غير أن تعلمنا بالسبب فيها. ولعل الشاعر (أو الراوي) اراد من ورائها ان يصور حالة إنسانية معينة، هي جالة العاشق الذي يسلي نفسه ويروح عنها بالخمرة. وإن تركيز الشاعر ههنا على أمر هذا النديم جعله يأخذ هو - أي الشاعر او الراوي - والساقي دوراً ثانوياً كانت مهمته الإسهام في بيان الموقف - الحالة التي اراد ان يصورها او يعبر عنها، متمثلة بشخص هذا النديم.

نلحظ في النماذج التي مرت في هذه الدراسة، فضلا عما سنستقبل من نماذج في فصولها الأخرى، أن الشعراء غالباً مايلجاون إلى عدم التصريح باسماء الشخصيات التي يعرضون لها بالذكر في أشعارهم، وبخاصة في موضوع الغزل منها (١). أما في الموضوعات الأخرى فالنسبة قد تزيد او تنقص بحسب عمق انفعال الشاعر بالموقف الذي يصوره، وما قد يكون من تاثيره بما يحيط به من ظروف. ولعل شعر المديح هو الوحيد الذي تختفي فيه هذه الظاهرة - أو تكاد - بسبب من طبيعة الغرض من ورائه، وهو إعلاء شأن الممدوح وإبراز مآثره.

---

(١) ينظر، فضلا عما أوردنا من نصوص: شعر إبراهيم بن هرمة القرشي ١٥١ - ١٥٨، وشعراء عباسيون (سلم الخاسر) ١٠٦، وديوان علي بن الجهم ١٤٥، وديوان أبي فراس ٦٣، وشرح ديوان سقط الزند ٢٦٣.

وإغفال التصريح هذا يتخذ صيغتين: الأولى الاكتفاء بالصفة أو الوصف مثل: مكسال منعمة، ربة الثنايا العذاب، بيض، عاذلة، ندمان .. أو الجنس مثل صحب، نسوة .. أو المهنة مثل: خمار، ساق. فضلاً عن صيغ أو وسائل أخرى قد ترد فيما نستقبل من البحث. أما الصيغة الثانية فهي استخدام الضمير، مثل: جاءت، قلنا، قالوا ... أو أسلوب (المبني للمجهول) مثل: قيل ...

ولعل السبب في هذه الظاهرة يكمن فيما يمكن أن يكون من تأثر الشعراء بأسلوب القرآن الكريم في بعض من قصصه؛ إذ يهمل ذكر الأسماء (١). فضلاً عما قد يعود منه «إلى التركيز الذي تستدعيه طبيعة الشعر. وصعوبة الإشارة إلى الشخصية دائما بذكر اسمها» (٢). ناهيك عما يمكن أن يرجع في جانب منه، وبخاصة في قصائد الغزل والحب، إلى عدم رغبة الشاعر في الإعلان عن اسم فتاته حتى لايفضحها بين أهلها وقومها وخاصة مالم تكن الظروف أو العادات والتقاليد تسمح بهذا الإشهار. وهذه الأسباب جميعاً تنطبق، مجتمعة أو متفرقة، على مافي الشعر العربي على امتداد تاريخه من نماذج مثل هذه، ومنه طبعاً الشعر العباسي. على أننا لانغفل الإشارة إلى ما وقع فيه الشعراء العباسيون من تأثر بالنماذج الشعرية العربية السابقة عليهم، تلك التي استخدمت هذا الأسلوب في التعبير وتوسلت به، فكان ذلك من دواعي نسجهم على هذا المنوال. ليكون الشاعر العربي - عباسياً أو ممن عاش قبله - بهذا قد سبق المنظرين المحدثين في كلامهم على اللجوء إلى الضمائر واستخدامها بوصف ذلك أسلوبا من أساليب تصوير الشخصيات في الأعمال القصصية - من حيث طبيعته الفنية ودلالته النفسية -. على أن سبقه هذا قد اتخذ صيغة عملية فنية.

---

(١) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٧٤ و ٢٨٣ - ٢٨٥.
(٢) ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٦٤.

وإذ يحفل الشعر العباسي بالمديح، على اختلاف شخصيات الممدوحين وتنوعها وتباينها، فإننا نعد مارسم من شخصية الممدوح - أي ممدوح - شكلاً ومظهراً، وما وصفت به من طبائع وأخلاق وأفكار، فضلا عما قام به من أعمال واضطلع ببطولته من أحداث، من قبيل رسم الشخصية القصصية بكل ما يتطلبه ذلك من شروط وأصول، وبما يجعل منها شخصية رئيسة تشغل مركز الأحداث بل وتحركها. كما أنها تتسم بالثبات لابمعنى السطحية والهامشية، ولكن بمعنى اكتمال طبائعها النفسية وخصائصها الفكرية، لينعكس ذلك من ثمة في ما تقوم به من دور على صعيد مجتمعها بكل ظروفه وفي جميع جوانبه؛ ذلك أن الشاعر قد يضفي على ممدوحه مايريده هو منه أو مايفترض وجوده فيه، لا مايمتاز به الممدوح حقيقة فحسب، وبخاصة إذا ما كان الممدوح ذا منصب قيادي، سياسيا أو عسكريا، وله أعمال سجلها التاريخ له لأهميتها ودورها المؤثرفي حياة المجتمع والأمة؛ فإن «الأحداث التاريخية المعروفة هي التي تميز إحدى الشخصيات عن الأخرى وإنه كلما كثرت الأحداث تميزت الشخصية، ووضحت الصورة، وكلما قلت جرى الأمر على العكس، وجاءت الشخصية مبهمة غامضة»(١). لتزداد صورة الممدوح نصاعة والقا إذا ما حظي بحب الشاعر المادح وإعجابه صدقا وبإخلاص.

ومن هذا المديح ما جاء في قصيدة مروان بن أبي حفصة (ت ١٨٢ هـ) في الخليفة المهدي التي مطلعها (١)

طَرَقتْكَ زائرةً فَحَيِّ خيالَها
بيضاءُ تَخلِطُ بالحَياءِ دلالَها

حيث قال:

---

(١) الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٧٧.
(٢) ينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٩٦ - ٩٩.

مُلِكٌ تفرَّعَ نَبْعَهُ من هاشمٍ
مَدَّ الإلهُ على الأنامِ ظِلالَها
جَبَلٌ لأُمَّتِهِ تلوذُ بِرُكْنِهِ
رادى جبالَ عدوِّها فأزالَها

فهذا الممدوح ذو محتد شريف إذ هو من بني هاشم، وهم الذين ينتسب الرسول (صلعم) إليهم، فضلاً عن أصالتهم هم بين العرب .. ثم إنه بما يتصف به من حميد الصفات وكريم الشمائل قد أضحى جبلا للأمة تلوذ به حين تعتريها الخطوب، ولعل أبرز هاتيك الصفات والشمائل في ما ينبىء عنه سياق القصيدة ههنا هو القوة والشجاعة والأنفة.

ثم ينتقل بعد أبيات ليخاطبه، بعد أن تحدث عنه في ما سبق ذلك من أبيات بضمير الغائب:

كلتا يَدَيْكَ جُعِلتَ فضْلَ نوالِها
للمُسلمينَ وفي العَدُوِّ وَبالَها
وقعتْ مواقِعَها بِعَفْوِكَ أنْفسٌ
أذْهَبْتَ بعْدَ مخافةٍ أوجالَها

فيعمد إلى صيغة الخطاب ليخبر عن كرمه للمسلمين، وشدة بأسه على الأعداء. ولكي يزيد الشاعر من مدى كرم هذا الممدوح ومن قوته على أعدائه أسبغ الكرم فضلا عن قوة الإهلاك لكلتا يديه.

ومما نتج عن هذا الجمع بين الكرم والقوة في نفس الممدوح، الحلم والعفو عند المقدرة .. فتأمن النفوس الخائفة شدة بطشه حين يقدر عليهابما ينعم به عليها من عفو ومسامحة تنبئان عن سعة صدره وطول باله.

وعلى هذه الطريقة من الوصف يستمر الشاعر في الكلام على ممدوحه بما ينتج عنه، من بعد، من صورة معنوية – نفسية لهذا الممدوح فهو أصيل النسب، وشجاع، وكريم، وحليم، وورع. على أننا لانعدم أن نعثر في أثناء ذلك – وفي معرض حديثه عن إحدى معاركه التي انتصر فيها على أعداء المسلمين، في تضاعيف هذه

القصيدة – على بعض من الملامح المادية لهذا الممدوح؛ إذ قال فيه:

قَصُرَتْ حمائلُهُ عليه فَقَلَّصَتْ
ولقد تَحفَّظَ قَيْنُها فأطالَها

فبإشارته إلى قصر حمائله عليه – والحمائل نجاد السيف –، وإلى حيطة صانع تلك الحمائل إذ أطالها خوفا من أن تكون قصيرة، كناية عن طول قامة هذا الممدوح. وطول القامة مما تمدح به الرجال.

أما إشارته إلى ما عليه وجه هذا الممدوح من ضياء حين يذكر طلوعه الدروب على ظهور الخيل – في أثناء تلك الواقعة التي كان بطلها –:

قوداء تُرِيعُ إلى أغرَّ لِوَجْهِهِ
نورٌ يضيءُ أمامَها وخلالَها

فإما أن يكون تعبيراً عن حسن أخلاقه وحميد صفاته حتى لكأنها نور تستضيء به تلك الخيل في أثناء سيرها، فضلا عن الجيش كله، وإما أن يكون إشارة إلى ما قد يكون عليه وجه هذا الممدوح حقيقة من جمال خلقة ونورانية ملامح.

أما سبط ابن التعاويذي (ت ٥٨٣ أو ٥٨٤ هـ) فإنه في قصيدته التي أولها: (١)

أبثُّكُمُ أنّي مَشوقٌ بِكُمْ صَبُّ
وأنَّ فؤادي للأسى بعدَكُمْ نَهْبُ

يمدح الوزير عضد الدين معز الإسلام أبا الفرج هبة الله. ومما جاء فيها:

لهُ خُلُقا بأسٍ وجودٍ إذا سقى
بِسِجْلَيْهِما لم يُخْشَ جَوْرٌ ولاجَدْبُ

عليهِ من الرّأْيِ الحصينِ مُفاضَةٌ
وفي كفّهِ من عَزْمِهِ باترٌ عَضْبُ

(١) ينظر: ديوان سبط ابن التعاويذي ٣٠ – ٣٥ .

إن هذا الممدوح شجاع ذو بأس، وكريم ممدود اليد بما لايخشى معهما جور وظلم ولاجدب وجوع. وهو فضلاً عن ذلك ذو عقل ثاقب ورأي سديد مما يجنبه الخطر ويحميه من الزلل حتى لكأنه يرتدي درعا واسعة قوية، ثم إنه يمضي فيما يريد الوصول إليه والحصول عليه بعزم شديد وحزم لاينثني وكأنه يحمل سيفا باترا قاطعا يزيل بوساطته ما يعترض سبيله؛إلى ما يبغي،من عقبات.

ومما جاء فيها كذلك حكاية الشاعر عما كان له مع هذا الممدوح من أمر، وهو اتصاله به وحظوته عنده بكرمه ولطفه فضلاً عن شعوره بالأمان على نفسه وماله في كنفه حتى إنه وصف مدة عيشه في جنابه بالدهر الرائق، بمايؤكد ما يريد الشاعر إسباغه على ممدوحه هذا من صفات القوة والشجاعة فضلا عن الكرم والبشاشة، قال:

وقد عِشْتُ دهْراً رائقا في جَنابِهِ
فما شَلَّ لي سَرْحٌ ولاريع لي سِرْبُ

أروحُ ولي منهُ الضّيافةُ والقِرى
وأغدو ولي منه الكرامةُ والرُّحْبُ

وهكذا يمضي في مدح هذا الوزير وقومه بما يشخص صورة معنوية بارزة له بخاصة، ولقومه بعامة. صورة تحمل كل الصفات التي يحبب أن يفتخر بها كل ذي رياسة وأمر فضلا عن غيره.

وهكذا يتضح أن أغلب الصور التي يرسمها الشعراء لممدوحيهم، على اختلاف درجات المسؤولية التي بلغوها ـ خليفة، أو أميرا، أو وزيرا، أو واليا، أو قائدا، أو قاضيا ....، هي صور معنوية تبغي تاكيد القيم الاصيلة والاخلاق الرفيعة وتعزيزها لدى الشخص الممدوح أولا وبين عامة الناس ثانيا، من غير الاعتناء الشديد بحجوم الممدوحين وملامحهم وما إليها، فصورة الممدوح أو شخصيته،بما يقال فيه من صفات ومزايا وما يحكى عنه من أفعال ومآثر قام بها ـ سواء أشير إليها إجمالاً أم أطنب في روايتها أو رواية بعض منها ووصفه تفصيلا ـ تؤكد تلك الصفات وتحكي عن

هاتيك المزايا، هي قيمة لاجسد، ومعنى لاشكل. ومن هنا فهي صورة معنوية، نفسية وفكرية، يراد تاصيلها اساسا لامظهرا خارجيا وملامح مادية فحسب(١).

أما المهجو فإنه في قصائد الحرب والسياسة يمثل الشخصية المضادة لشخصية الممدوح بكل قيمها ومبادئها، وغالبا مايكون ذكره ووصفه في القصيدة أقل في حجمه من الممدوح، وكان الشاعر منهم يريد بذلك بيان صغر مكانة هذا المهجو وضآلة حجمه بإزاء الممدوح. فإذا ما اطال في ذكره كان ذلك لمزيد من الهجاء يصبه عليه، ومهما يكن من امر فإن في ذلك تعميقا لفضائل الممدوح وتاصيلا لصفاته. وبذلك تغدو شخصيتا الممدوح والمهجو الشخصيتين الرئيستين، وأحيانا الوحيدتين، في مثل هذا الشعر، وإن اختلف حجم تصوير كل منهما ماديا ومعنويا. هذا مالم نعد شخصية المهجو - الضد، استنادا إلى ذلك الحجم، شخصية ثانوية جاءت لتعزز شخصية الممدوح الرئيسة وتؤكدها بما تعرضه من صورة مغايرة لها تماما - معنوية بخاصة - .

قال المتنبي(٢):

رأى مَلِكُ الرّومِ ارْتياحَكَ للنّدى
فقامَ مَقامَ المُجتَدي المُتَملِّقِ

وخلّى الرّماحَ السّمهريّةَ صاغراً
لأدْرَبَ منه بالطِّعانِ وأحْذَقِ

وكاتَبَ من أرضٍ بعيدٍ مَرامُها
قريبٍ على خيلٍ حوالَيْكَ سُبَّقِ

(١) إن الشعر العباسي يزخربرسم شخصية الممدوح على وفق ما ذهبنا إليه، وربما لايخلو ديوان شاعر من شعراء هذا العصر من ذلك، هذا مالم يطغ المديح عند عدد من هؤلاء الشعراء على غيره من الموضوعات. فضلا عما ذكر من ذلك في الكتب التي تناولت فن المديح بالبحث أو تلك التي عرضت لطائفة من شعراء العصر العباسي - وبخاصة أعلامه منهم - بالدراسة. وينظر: ص ٤٩ - ٥٤ من هذا البحث.

(٢) التبيان في شرح الديوان ٣١١/٢ - ٣١٣. وينظر: ديوان ابي تمام ٦٤/١ و ٣٧/٢، وديوان البحتري ٢١٣/١ - ٢١٧. وص ٤٩ - ٥٤ من هذا البحث.

وقد سارَ في مسراكَ منها رسولُه
فما سارَ إلاّ فوقَ هامٍ مُفَلَّقِ
فلمّا دنا أخفى عليه مكانَه
شعاعُ الحديدِ البارقِ المُتَألِّقِ
وأقبلَ يمشي في البساطِ فما درى
إلى البحرِ يسعى أم إلى البدرِ يرتقي
ولم يُثْنِكَ الأعداءُ عن مُهَجاتِهم
بمثلِ خضوعٍ في كلامٍ مُنَمَّقِ
وكنتَ إذا كاتَبْتَهُ قبلَ هذه
كتبتَ إليه في قَذالِ الدُّمُسْتُقِ
فإن تُعْطِهِ منكَ الأمانَ فسائلٌ
وإن تُعطِهِ حَدَّ الحسامِ فأَخْلَقِ

فهذه الشخصية الضد مهزومة خائبة، تسعى إلى الصلح بعد أن ذاقت الهزيمة على يد الممدوح (سيف الدولة الحمداني). وأضاف المتنبي في هذه الأبيات شخصية أخرى هي مبعوث ذلك القائد المهزوم، وأضفى مشيته المنكسرة نحو الممدوح، لتكون هذه الشخصية الثانوية المضافة، تأكيداً للموقفين وتعميقاً لهما، موقف الممدوح المنتصر وموقف المهجو المهزوم الذي تمثله بانتسابها إليه، فيتضح من ثمة نموذجاهما، كل بما يرمز إليه.

وإذ نتكلم على المهجو بوصفه نموذجاً أو نمطاً لرسم الشخصية، لابد لنا أن نشير إلى تعدد ملامح هذه الشخصية وتنوعها بحسب هدف راسمها من ورائها. فهذا ابن الرومي يقول في غلام لبعض إخوانه يقال له نصر(١):

لي خادمٌ لا أزال أحتسبُهْ
يغيبُ حتّى يردّه سَغَبُهْ
نُرسِله لاشتراءِ فاكهةٍ
فقَصْرُنا أن تجيئَنا كُتُبُهْ

---

(١) ديوان ابن الرومي ١/ ٢٠٢ – ٢٠٣ .

كم قال ضيفي، وقد بُعثتُ بـه :

هيهات يوم الحساب مُنْقَلَبُـه
وخِلْتهُ قد سما إلى كَرْمٍ رضـ

وانَّ لكي يُجتنى له عِنبُـه
وإنَّما زارُ مالكا فرأى

زقّومَ صدقٍ فظلّ يُنتخبُه
ثم اتاني، وقد طما غضبي

عليه ، والضّيفُ قد طما غضبُه
فقال: هاكُمْ وليس في يده

إلاّ نوىً كان مرّة رطبه
او عُجْم رمّانةٍ وقشرتها

بغير ماءٍ، لقد خلا عجبه
ضلّ فما يهتدي لِطيِّبةٍ

كانّما مُجتناه محتطبه
غُيْبتُه سرمدٌ، وخُيْبتُه

لاتنقضي او يُغوله عَطَبُه
يُبْطِيء حتّى اكاد احسبه

صادفَ تَيْساً فظلّ يُحتلِبُه

إنه في حديثه عن هذا الغلام بما كان منه في مثل هذا الموقف؛ إذ غاب طويلا في ما ارسل من اجله من شراء فاكهة فإذا ماعاد جاء بالسيء التالف من الرطب والرمان، فضلا عما شبه به مدة غيبته بالسرمد وما أشار إليه من ملازمة الخيبة إياه ــ وذلك كله ينبيء عن طبيعة شخصيته ــ إنما يهجوه، لأن ماعرض له من صفاته هو الإهمال والغباء.

أما سبط ابن التعاويذي فيهجو من يدعى ابن الزريش، شكلا ومضمونا، موظفا أسلوب الحوار في ذلك، إذ يخاطبه قائلا (١):

---

(١) ديوان سبط ابن التعاويذي ٢٤٦.

مُجتمِعٌ فيكَ كلُّ شُؤْمٍ وكلُّ لؤمٍ وكلُّ غشٍّ
غَيرُ لبيبٍ ولا اريبٍ ولامليحِ الكلامِ هشٍّ ..

ثم يقول فيه مستمرا في توجيه الخطاب له :

لِحْيَةُ تَيْسٍ ووَجْهُ قِردٍ وعَيْنُ ثَوْرٍ ورَأْسُ كَبْشِ

فيستفيد من أسلوب التشبيه في مثل هذا البيت في رسم صورة هذا الرجل كما يراه أو يحس به هو آنذاك نتيجة لما كان بينهما مما لم يفصح عنه .

وهكذا تتنوع ملامح شخصية المهجو، بحسب نظرة الشاعر إليه ومقدرته الفنية في تصويره، مع ملاحظة تباين اشكال المهجوين واختلاف طبائعهم وعدم تساويهم في مدى قربهم أو بعدهم من الشاعر في حقيقة الأمر؛ إذ قد يكون المهجو رفيقا أو عدوا، سيدا أو خادما، رجلاً أو امرأة، شيخا أو شابا، فردا أو مجموعة . على أن لانغفل عن أن سوء القصد مبيت سلفا لأي سبب كان وإلا لما كان الهجاء، ومن ثمة كانت المبالغة في تشويه صور المهجوين المادية والمعنوية (١).

وإذا كان بعض من الشعراء قد عرضوا لأحداث ووقائع تاريخية فيما نظموه من مطولات تاريخية، فإنهم لم يفعلوا أكثر من ذكر أبطال هذه الاحداث والوقائع، ومن أسهموا فيها من غير إسهاب وإمعان وتركيز في تصوير هاتيك الشخصيات ورسمها شكلا وموضوعا، إذ كان جل اهتمامهم في تلك المنظومات منصبا على إيراد الاخبار وسردها (٢).

وفضلا عما ذكرنا من أنواع الشخصيات التي شكلت نماذج أو انماطا زخر بها الشعر العباسي، فإننا نرى وجود شخصيات أخرى

---

(١) ينظر : شعر مروان بن أبي حفصة ٢٨، وديوان ابن الرومي ٢/٦٨٢و٤/١٤٠٨، وديوان البحتري ١/٣٦ و ٤/٢٠٧٦ — ٢٠٧٧ و ٢٢٨٠ — ٢٢٨١، وشعر ابن المعتز ق١ ١/٦٣٣ — ٦٣٤ و ٦٣٧ و ٦٦٨—٦٦٩، وديوان كشاجم ٣٨٩، والتبيان في شرح الديوان ١/٢٠٤—٢٠٩ و ٢/٣٥٩—٣٦١، وديوان الخالديين ١٠٧، والاغاني ٢٣/١٦٤، واتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ٣١ —٢١٤ و ٣٧٩ — ٤١٦.

(٢) ينظر : ديوان علي بن الجهم ٢٢٨ — ٢٥٠، شعر ابن المعتز ق١ ١/٥١٩ — ٥٩١.

متنوعة في هذا الشعر، مستلة من الحياة بكل ما تحفل به من مواقف وحوادث، وأفكار ومشاعر. فذاك ابو فرعون الساسي (ت هـ) يقول واصفا حال ابنائه في معرض حديثه عن فقره وسوء حاله (١):

وصِبْيَةٍ مثْلِ صغارِ الذَّرّ سودِ الوجوهِ كسَوادِ القِدْرِ
جاءهمُ البردُ وهُمْ بِشَرّ بغَيْرِ قُطْنٍ وبغَيْرِ دُثْرِ
تَراهمُ بعدَ صلاةِ العصرِ بعضُهم مُلتصقٌ بصَدري
وآخَرٌ مُلتصقٌ بظَهري إذا بَكَوْا علّلْتُهمْ بالفَجرِ
حتّى إذا لاحَ عمود الفَجرِ ولاحتِ الشّمسُ خرجتُ اسْري
عنهمْ وحلّوا باصولِ الجُدْرِ كأنّهمْ خنافسٌ في جُحْرِ
هذا جميعُ قصّتي وامري فاسْمَعْ مقالي وتَوَلَّ امري
فانتَ انت ثِقَتي وذُخري

فأولاده ضعاف ضعفا شديدا؛ كأنما هم صغار النمل، الوانهم شاحبة سوداء، واجسادهم عارية وليس لديهم من الثياب مايقيهم برد الشتاء، قد التفوا من حوله، فبعضهم التصق بصدره، وبعضهم قد علا ظهره، يشكون ويبكون الجوع وهو يشفق عليهم ويعدهم بانه سيسعى في الأرض من اجلهم مع انبلاج أول أضواء الصباح. ولم تكد الشمس تشرق حتى تركهم وخرج يطلب الرزق لهم، فاستقروا في ركن من أركان بيتهم كأنهم الخنافس في الجحر.

إن هذا الرسم لهؤلاء الصبية الصغار شكلا وحالا – ولعله شكل فرضته حال – فضلا عن الإيماء إلى حال هذا الأب السيئة ماديا والتعيسة نفسيا؛ لما لاشك في معاناته إياه من الم وشعور بالعجز نتيجة لما وصلت إليه حال أولاده هذه، ليشير، فضلا عن خصوصيته، إلى ماكانت تعيش فيه الطبقة الفقيرة في المجتمع العباسي من بؤس وجوع وشر (٢).

---

(١) الورقة ٥٧. وينظر: الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول ١٢٦ – ١٢٧.
(٢) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول ١٢٧.

وذاك الواساني يأتي في نونيته (١) بعدد كبير من الشخصيات، هم مدعووه إلى الوليمة التي اقامها لهم في منزله، مسمياً عدداً منهم وواصفاً الآخر من غير ما تسمية، وكلها شخصيات مسطحة ثابتة في مقابل شخصيته هو المدورة، التي انتقلت من الاطمئنان والمرح إلى الخوف والاكتئاب والذل، فنمت بذلك من حالة نفسية ومادية إلى أخرى. ذلك فضلا عن ثانوية تلك الشخصيات بإزاء شخصيته هو الرئيسة. وذاك ابان اللاحقي(٢)، يشير الى ما امتلأت به الحارة من ملهين، من طبالين وزمارين، في حفل زفاف شخصيتيه الرئيستين: عمارة بنت عبدالوهاب الثقفي ومحمد بن خالد، فضلا عن دخوله هو الأحداث بوصفه شخصية رئيسة ثالثة، اسهمت في إفشال حدث الزواج ذاك.

وهذا بشار بن برد، يحاور كاهنا (٣):

الا ياكاهنُ المِصْرِ الّـــذي ينظرُ في الزَّيْتِ
تُراني عائشا حتّى أرى "عَبدةَ" في البُيَيْتِ؟
فقالَ: ادْنُ ارى مُوتاً ودُوْراً سابقَ المَوْتِ

وتستمر القصيدة، ولكن دور الكاهن فيها انتهى عند هذا الحد، فلم نعرف عنه شيئاً إلا إجابته عن السؤال، تلك الإجابة التي ستصير مدخلا لموضوع القصيدة الغزلي.

وهذا ابو نواس يصور شخصية بخيل اسمه "سعيد"، وشخصية مسكين يلجأ إليه طالباً فضله، فلا ينال منه سوى الأذى والإهانة.

---

(١) ينظر: يتيمة الدهر ٣٣٩/١ – ٣٤٨، وص ٤٢-٤٨و١٤٦-١٤٨ من هذا البحث.

(٢) ينظر: أخبار الشعراء المحدثين ٢٤، والأغاني ١٦٤/٢٣، وص ٣٨-٣٩ من هذا البحث.

(٣) ديوان بشار بن برد ١٦/٢. ومن الشخصيات التي عرض ابن برد لذكرها جارة له، قال فيها:

رُبابةُ ربّةُ البيتِ تَصبُّ الخلَّ في الزَّيتِ
لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حسَنُ الصَّوتِ

(ينظر: المصدر نفسه ٢٧/٤-٢٨).

يقول (١) :

رغيفُ سعيدٍ عنده عدلُ نفسه
يُقلّبهُ طوراً ، وطوراً يُلاعِبُهْ
وإنْ جاءه المسكينُ يطلبُ فضلَهُ
فقد ثكلتْهُ أمُّهُ واقاربُه
يكرُّ عليه السّوطُ من كلّ جانبٍ
وتُكسَرُ ساقاه ويُنتَفُ شاربُه

أما البحتري فينقل إلينا قولاً عن طبيبه الذي يصفه بالاحتيال لاغير (٢) :

ولقد قال طبيبي — وطبيبي ذو احْتيالٍ —:
أشْكُ ماشئتَ سوى الـ حبّ فإنّي لا أبالي
سَقَمُ الحبّ رخيصٌ ودواءُ الحبّ غالِ

ولعل ماتى وصفه طبيبه بالاحتيال هو مجابهة الطبيب إياه بعدم مبالاته بشكواه من الحب، وإخباره إياه أن الوقوع في الحب اسهل وأهون من الخلاص منه . فإذا كان مايرمي إليه الطبيب ان دواء الحب، حين لايمكن تحقيق الوصال، هو الفراق، تاكد فهمنا لمبعث اتهام الشاعر (أو الراوي) للطبيب بالاحتيال؛ ذلك لانه جبهه بما لم يكن يتوقعه أو لم يكن يريد سماعه لصعوبته عليه .

مثلما يشير البحتري نفسه إلى أحد زائريه ، ذلك الذي يساله عن حاله مع جار جديد له ، فيجيبه عن سؤاله عارضا لوصف هذا الجار ، فيتخذ بذلك من شخصية الزائر المجهولة الغائمة هذه وسيلة للدخول إلى وصف الشخصية الرئيسة الأخرى (الجار الجديد) ، فضلا عنه . يقول (٣) :

---

(١) ديوان أبي نواس ٥٦٩ .
(٢) ديوان لبحتري ١٦٨٠/٣ .
(٣) المصدر نفسه ١٥٤١/٣ .

زائرٌ زارني ليسألُ عن حا
لي كما يُسألُ الصّديقُ الصّديقا
كيفَ حالي، وقد غدا ابنُ جُبَيرٍ
لي دون الجيران جاراً لصيقا!؟
غادياً، رائحاً عليّ، فما يتْـ
ـرُكُني أنْ أُريحَ أو أن أُفيقا
يَقتضيني الغداءَ والشّمسُ لم تَبـ
ـزُغْ طلوعاً، ولم تُبَلّجْ شروقا
مِعْدَةٌ أوّليّةٌ كرحى البـُرّ(م)
تُلَقّى حَبّاً، وتُلقي دَقيقا
ويدٌ لاتزالُ تَرمي باحْجا
رٍ من اللّقمِ تعْجِزُ المَنْجَنيقا
صاح بُلعومُهُ فَخِلْنا المنادي
صاحَ في حَلْقِهِ: الطّريقَ! الطّريقا!
وكأنّ الفتى يُطمُّ ركايا
قد تَهَوَّرْنَ، أو يُسَدُّ بُثوقا
وإذا جيءَ بالخِوانِ تَخَوَّفْـ
ـتُ، وأُشفِقْتُ أن يموتَ خَنيقا!

فهذا الجار الجديد الذي يصفه أكول شره. يروح ويجيء في طلب الطعام، معدته كالرحى، ويده كآلة المنجنيق في رميها اللقم إلى الفم، وبلعومه يصيح من كثرة الطعام، حتى إنه - أي الشاعر - يخاف عليه إذا ما رأى مائدة الطعام أن يموت مختنقا؛ لكثرة ما يأكل فضلا عن سرعته وشرهه في هذا الأكل. ولعل كلام الشاعر (أو الراوي) هذا، بما فيه من تشبيهات قصد فيها إلى المبالغة والتهويل من أمر حال جاره هذه - وإن كانت صدقا في أصلها - لم يخل من نية الهجاء.

وذاك إسحاق الموصلي (ت ٢٣٥ هـ) يخبر عن رده على الـ (آمرة بالبخل)، تلك الشخصية التي لجأ إلى الإتيان بها ليشير

إلى كرمه (١).

إن شخصيات العمل القصصي لتقترب من نفوسنا، ويزداد إحساسنا بها وتآلفنا معها بقدر ما يقترب بها راسمها من نبض الواقع الحياتي الذي يعيش او نعيش، وذلك بما يضفيه عليها من واقعية وما يحاول ان يطبعها عليه من صدق؛ (فالشخصيات يجب ان تتصرف بسهولة ويسر لكي تكون حقيقية) (٢)، وهو مانلمح سعي الشاعر العباسي إلى بلوغه من خلال تلك الأمثلة التي قدمنا.

وإذ تتعدد الشخصيات وتتنوع بما ينبىء عن ثراء تجارب الشعراء في الحياة، فإن بعضا منهم يلجا إلى التعمية والإخفاء سبيلا فنية نحو جذب القارىء وشد انتباهه. فهذا مسلم بن الوليد يخبر عن كلام قيل لفتاته من غير ان يصرح عمن قاله (٣):

قيلَ لها إنّه اخو كَلَفٍ
بحُبّكمْ هائمٌ ومُفتَتِنُ
فأعْرَضَتْ للصّدودِ قائلةً
يقولُ ما شاء شاعرٌ لَسِنُ

إن نصوص الشعر العباسي ذي النزعة القصصية المتمثلة بعنصر الشخصية هذا تقترب من طبيعة القصة لقصيرة؛ إذ يتضح فيها ما تفضله هذه القصة من احتوائها على عدد قليل من الشخصيات، خلافا للرواية حيث يكثر الأشخاص؛ ((فليس في القصة القصيرة فرصة لرسم هذا العدد الكبير من الشخصيات، لضيق الحيز من جهة، ولأن القصة ذاتها لم تنشا لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى. ومع ذلك فمن الممكن أن تكثر الشخصيات في القصة القصيرة، ولكن لابد من أن تكون في مجموعها وحدة، اي أن يجمعها غرض واحد)) (٤). وهذا مالحظناه فيما مر بنا من امثلة من الشعر العباسي الذي ندرسه،فضلا عما سنستقبل منه. سواء

---

(١) ديوان إسحاق الموصلي ١٦٣.
(٢) أركان القصة ١١٢.
(٣) شرح ديوان صريع الغواني ١٧٤ – ١٧٥، وينظر: ديوان بشار ابن برد ١/١٨٠و ١٩٦، وديوان العباس بن الأحنف ٣٢٠.
(٤) الأدب وفنونه ١٦٢.

أكانت تلك الشخصيات أفرادا محددين بعينهم أم مجموعة منهم تلعب دوراً واحدا معينا.

وبهذا تجمع مثل هذه النصوص من الشعر العباسي ذي النفس القصصي بين نمطين من التركيز، أولهما مايجب فيه من تركيز وتكثيف تقتضيه طبيعته بوصفه شعرا له خصائصه الفنية المتميزة، وثانيهما ما تتطلبه طبيعة القصة القصيرة نفسها من صفة التركيز الاساسية فيها،《أساسية في الموضوع وفي الحادثة وطريقة سردها، أو في الموقف وطريقة تصويره، أي في لغتها. ويبلغ التركيز حد أنه لاتستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن ان يستبدل بها غيرها فكل لفظة موحية، ولها دورها، تماما كما هو الشان في الشعر》(١). ومن هنا امتلك الشعر العباسي ذو النزعة القصصية خصوصيته وتميزه في رسم شخصياته، كما في عناصره القصصية الأخرى. فيلحظ في رسم شخصياته هذه، على اختلاف موضوعاته، وسواء في ذلك الخيالية منها وذات الأصل الحقيقي - المعينة المسماة منها، أو الموسومة بوصف، أو المضمر عنها - انه يتم《بجراة وبضربات سريعة》(٢).

وما من شك في أن هذه الشخصيات متباينة في وضوحها، ومختلفة في دقة ملامحها، المادية والمعنوية، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الموقف المعالج، وإلى الزاوية التي ينظر الشاعر من خلالها إليه، فضلا عن قدرة الشاعر الفنية ومدى انفعاله بما يقول.

لم يقتصر الشعراء العباسيون على الإنسان بوصفه يمثل عنصر الشخصية في اشعارهم ذات الروح القصصي، بل إنهم جعلوا من الحيوان والجماد والمعاني شخصيات ذات أدوار مؤثرة بل رئيسة في اعمالهم تلك، بما رسموه لها من أحداث وقعت لها أو قامت هي

(١) الأدب وفنونه ١٦٢.
(٢) فن كتابة الأقصوصة ٢٩.

بها، وبما أصدروه على لسانها من عبارات وأفكار(١). فتوسلوا بها للإعراب عن مشاعرهم هم، والتعبير عن أفكارهم هم.

وإذ ننتقل للحديث عن الحيوان، شخصية* قصصية*، فإننا نعد وصف الشاعر إياه، شكلا وحركة وطبائع، مما يدخل في رسم الشخصية القصصية، حتى إن لم يضف عليه أية معانٍ إنسانية، فإن حصل هذا فإنه تأكيد وتعزيز لما نذهب إليه.

لعل الناقة والحصان، سواء أكان كلام الشاعر عليهما إفرادا أم جمعا، أكثر الحيوانات بروزا في ما نحن بصدد الحديث عنه؛ لما شغلاه من حيز واسع ومكانة رفيعة في هذا الشعر الذي نعالج، وما ذلك إلا لما كان لهما من دور مهم جدا في حياة العربي، استقرارا وترحالا، سلما وحربا .. ولنبدأ بالناقة قارئين قول ابن المعتز في وصف ناقته:(٢)

ولرُبَّ مُهلِكةٍ يحارُ بها القَطا
مَسجورةٍ بالشَّمسِ خَرْقٍ مُجْهَلِ

خلَّفتُها بِشِمِلَّةٍ تطأُ الوجى
مُرتاعةِ الحركاتِ جِلْسٍ عَيْطَلِ

ترنو بناظرةٍ كأنَّ حِجاجَها
وَقْبٌ أناف بشاهقٍ لم يُحْلَلِ

وكأنَّ مَسقِطَها إذا ما عَرَّسَتْ
آثارُ مسقِطِ ساجدٍ مُتَبَتِّلِ

وكأنَّ آثارَ النُّسوعِ بِدَفِّها
مسرى الأساوِدِ في هيامٍ أهْيَلِ

---

(١) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٦٥، القصة في شعر امرىء القيس (مجلة) ٦١، ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٦٥-٢٦٦.

(٢) شعر ابن المعتز ق١ ١٦٢/١ - ١٦٤. وينظر: ديوان بشار بن برد١/٣٢٨ - ٣٢٩، وشعر مروان بن أبي حفصة ٩٦ - ٩٧، وديوان أبي نواس ٤٢١ - ٤٢٥، وشرح ديوان صريع الغواني ٧٣ - ٧٦، والتبيان في شرح الديوان ٣٦/١-٤١، وديوان أبي فراس ١٠٥، وديوان مهيار الديلمي ٧٨/١ - ٧٩.

ويشُدُّ خاديها بحَبْلٍ كاملٍ
كمَسيبِ نَخلٍ خوصُهُ لم يَنجَلِ
وكأنّها عَدْواءُ قطاةُ مُبَحَّتْ
زُرْقُ المياهِ وهمُّها في المَنزلِ
ملأتْ دلاةً تستقِلُّ بحمْلِها
قُدّامَ كَلكَلِها كصُغرى الحَنظلِ
وغدتْ كجلمودِ القِذافِ يُقِلُّها
وافٍ كمِثلِ الطّيلسانِ المُخْمَلِ
حُمِّلتُها ثِقلَ الهمومِ فقَطّعتْ
أسبابَهُنّ بنا تَخُبُّ وتَعتلي

إن ما أضفاه الشاعر على ناقته هذه من صفات، وما شبهها به من مشبهات في رسمه صورتها الشكلية والمعنوية، منحها صورة الناقة القوية، الصبور، المنتبهة، السريعة، الجميلة، التي كانت عند حسن ظن صاحبها فحملته بكل همته وهمومه إلى مايريد، فشاركته بذلك بطولة مايتحدث عنه من واقعة رحلته هذه.

أما المتنبي فإنه يحادث ناقته (١):

وقلنا لها: أينَ أرضُ العراقِ؟
فقالت ونحن بتُرْبانَ: ها

فيشخص منها محاوراً يسأله فيجيبه (٢)، مخبراً عن بلوغه إلى مقصده بمساعدتها.

---

(١) التبيان في شرح الديوان ١/٣٩. وينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١٢٣ - ١٣١.
(٢) سنعتمد في تحديدنا لمصطلح التشخيص في هذا الحيز من الدراسة على ماذهب إليه الدكتور عبدالقادر الرباعي من أن التجسيد: هو تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية، وأن التشخيص: هو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله، وأن التجسيم: هو مايسعى عن طريقه الشاعر إلى إيصال المعنى المجرد إلى مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره. وكان الدكتور الرباعي قد ذهب إلى أن التشخيص والتجسيم جزآن انقسم إليهما التشخيص بمعناه العام وهو ارتفاع الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره.
(=)

وإذا ما انتقلنا إلى الخيل، فلعل شعر المتنبي فيها من أوضح الأدلة على عناية الشاعر العباسي بها، وانشغاله ببيان دورها المهم في حياته بكل جوانبها. من ذلك قوله في جواده، إذ يذكر رحلة له (١):

وعَيْني إلى أُذْنَيْ أغَرَّ كأنّه
من اللّيلِ باقٍ بين عينيهِ كوكبُ
لهُ فضلةٌ عن جسمهِ في إهابهِ
تجيءُ على صَدرٍ رحيبٍ وتذهب
شَقَقتُ به الظّلماءَ أُدْني عِنانَهُ
فيَطغى وأُرخيهِ مِراراً فيلعب
وأصرَعُ أيَّ الوَحشِ قَفَّيْتُهُ بهِ
وأنزِلُ عنه مثلَه حينَ أركب

فجواده هذا الذي كان رفيق سفره وواسطته فيه حتى غدا ذا دور مهم في واقعة الرحلة هذه، أسود تضيء جبينه غرة كأنها الكوكب، عريض الصدر، واسع الجلد مما يقتضي سعة الخطو وسرعة العدو، فضلا عن انتباهه ونشاطه ومرحه وذكائه وقوته.

ومثلما شخص المتنبي من الناقة محاورا يحس به ويجيبه، فعل مثل ذلك مع حصانه. قال في معرض إحدى مدائحه، بعد أن وصف شعب بوان، الذي كان يعد من جنان الدنيا الأربع آنذاك(٢):

(=) (ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٦٧ – ١٧٢). والتشخيص والتجسيد والتجسيم تدخل جميعا في إطار ما يعرف في علم البلاغة بالاستعارة المكنية، وهي الاستعارة التي حذف فيها المشبه به وذكرت لازمة من لوازمه. والمشبه به في موضوعنا هذا هو الإنسان إذ تضفى على المواد الحسية والأمور المعنوية خصائص إنسانية من حواس وتصرفات وأفكار ومشاعر. وهذا هو الاختلاف بين هذا التشخيص (البلاغي)، والتشخيص characterzation الذي يعني رسم الشخصية القصصية، شكلا ومضمونا، في العمل القصصي.

(١) التبيان في شرح الديوان ١/١٧٩–١٨٠. وينظر: ديوان أبي نواس ١٢٣–١٢٥، وشرح ديوان صريع الغواني ٧٧–٧٩، وشعر ابن المعتز ق١ ١/٧٢، وديوان أبي فراس ١٠٤، وديوان السري الرفاء ٢/٢٥١–٢٥٢، وديوان الأبيوردي ١/٦٢٣ – ٦٢٥.

(٢) التبيان في شرح الديوان ٤/٢٥٥–٢٥٦. وينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١١٦–١٢٣.

يقولُ بِشِعْبِ بَوّانٍ حصانـي:

أمن هذا يُسارُ إلى الطِّعانِ

أبوكُمْ آدمُ سَنّ المعاصي

وعلّمكمْ مفارقةَ الجِنانِ

إنه ينقل مادار في خلده هو، فيجعله على لسان حصانه بوصف ذلك وسيلة فنية من جهة، وليبين عن شدة ارتباطه النفسي بحصانه - إذ كان رفيق دربه ووسيلة فيه - من جهة أخرى.

وقد تشغل شخصية الحيوان بطولة حدث ما، يعرض له الشاعر في إحدى قصائده. وإذا ما تماثلت صفات الحيوانات، وبخاصة الناقة والحصان منها، لدى عامة الشعراء - وإن عبر كل منهم عنها ورسمها من خلال وجهة نظره الخاصة - فإن التركيز على حيوان واحد معين في حدث بعينه أو واقعة بذاتها، يجعل من الوصف أكثر عمقا؛ إذ يسهب في تقصي أدق الحركات وأصغر الأفعال ويسجلها فضلا عن محاولة استبطان ما يمكن أن يكون أو يتوقع من انفعالات قد يحس بها أو يعيشها هذا الحيوان بما يتناسب وطبيعة تلك الواقعة. ولعل أبرز مثال على مانريده وصف المتنبي للأسد الذي حاول الهجوم على ممدوحه (بدر بن عمار)، فتمكن منه الثاني. ونورد ههنا ذلك الوصف كاملاً لأهميته (١):

أمُعَفِّرُ اللّيثِ الهِزَبْرِ بسَوْطِهِ

لِمَنِ ادّخرتَ الصّارمَ المَصقولا

وَقعتْ على الأرْدُنّ منه بَلِيّةٌ

نُضِدتْ بها هامُ الرِّفاقِ تُلولا

وَرْدٌ إذا وَرَدَ البُحيرةَ شارباً

وَرَدَ الفراتَ زئيرُهُ والنّيلا

(١) التبيان في شرح الديوان ٢٣٧/٣ - ٢٤٣. ويذكر أن البحتري قد أورد قصة مثل هذه في إحدى مدائحه (ينظر: ديوان البحتري ١٩٦/١-٢٠١). ويأتي إيرادنا قصيدة المتنبي من دون البحتري، لاعتدادنا إياها أجود منها وأفضل؛ إذ اعتنى المتنبي بوصفه هذا وتعمق فيه، في محاولة منه لتقصي تفاصيل حالة الأسد في أثناء ذلك الموقف. كما أن للشريف الرضي قصيدة في وصف أسد (ينظر: ديوان الشريف الرضي ٧١٠/٢ - ٧١٢).

مُتخضّبٌ بدمِ الفوارسِ لابسٌ
في غيلهِ من لِبْدَتَيْهِ غيلا
ما قوبِلَتْ عيناه إلاّ ظُنَّتا
تحت الدُّجا نارُ الفريقِ حُلولا
في وُحْدةِ الرُّهبانِ إلاّ أنّهُ
لايعرفُ التّحريمَ والتّحليلا
يطأُ الثَّرى مُترفِّقاً من تيههِ
فكأنّهُ آسٍ يجُسُّ عليلا
ويردُّ عُفْرَتَهُ إلى يأفوخهِ
حتّى تصيرُ لرأسهِ إكليلا
وتظُنُّهُ ممّا يُزمْجِرُ نفسُهُ
عنها لشدّةِ غَيْظهِ مشغولا
قَصُرَتْ مخافتُهُ الخُطى فكأنّما
رَكِبَ الكميُّ جوادَه مشكولا
ألقى فريستَهُ وبَرْبَرَ دونها
وقَرُبْتَ قُرباً خالَه تَطفيلا
فتشابَهَ الخُلُقانِ في إقدامهِ
وتخالَفا في بَذْلِكَ المأكولا
أسَدٌ يرى عُضْوَيهِ فيك كليهما
مَتْناً أزَلَّ وساعداً مفتولا
في سرْجِ ظامئةِ الفصوصِ طِمِرَّةٍ
يأبى تَفرُّدُها لها التّمثيلا
نَيّالةِ الطّلَباتِ لولا أنّها
تُعطي مكانَ لجامِها مانيلا
تندى سوالِفُها إذا اسْتَحْضَرْتَها
ويُظَنُّ عَقْدُ عِنانِها محلولا
مازال يَجمعُ نفسَه في زَوْرهِ
حتّى حَسِبْتَ العَرضَ منه الطّولا

وَيَدُقُّ بالصَّدْرِ الحِجارَ كأنَّه
يبغي إلى مافي الحضيضِ سبيلا
وكأنَّه غَرَّتْهُ عينٌ فادَّنى
لايُبصر الخطبَ الجليلَ جليلا
أَنَفُ الكريمِ من الدَّنيئةِ تاركٌ
في عينِه العددَ الكثيرَ قليلا
والعارُ مضّاضٌ وليس بخائفٍ
من حَتْفِهِ مَنْ خافَ ممّا قيلا
سَبَقَ الْتِقاءَكَهُ بوثْبةِ هاجمٍ
لو لم تُصادِمْهُ لجازَكَ ميلا
خَذَلَتْهُ قوّتُهُ وقد كافَحْتَهُ
فاسْتَنْصَرَ التّسليمَ والتّجديلا
قَبَضَتْ منيّتُهُ يَدَيْهِ وعُنْقَهُ
فكأنّما صادَفْتَهُ مغلولا
سَمِعَ ابْنُ عمّتِهِ به وبحالِهِ
فنجا يُهَرْوِلُ أمْسِ منكَ مهولا
وأمَرُّ ممّا فَرَّ منه فِرارُهُ
وكقَتْلِهِ أن لايموتَ قتيلا
تَلَفُ الّذي اتّخذَ الجراءةَ خُلّةً
وعَظَ الّذي اتّخذَ الفِرارَ خليلا

إن شخوص هذه الواقعة التي يعرض لها المتنبي في قصيدته هذه، والتي اقتطعنا منها هذا الجزء، أربعة. شخصيتان منها رئيستان، والأخريان ثانويتان. اما الرئيستان فهما شخصية هذا الأسد الذي وصف الشاعر شكله وحركاته وطبائعه، وشخصية الممدوح الذي هاج هذا الأسد عن بقرة افترسها بعد أن شبع وثقل، فوثب – اي الأسد – إلى كفل فرسه – اي الممدوح – فاعجله عن استلال سيفه، فضربه بالسوط ودار به الجيش.

اما الشخصيتان الثانويتان فهما الفرس الذي كان يمتطيه الممدوح، والذي عرض له الشاعر بالوصف في ابياته (في سرج .. إلى: تندى سوالفها)، والاسد الثاني الذي جعله الشاعر ابن عمة ذاك الاول، والذي تذكر مساحدث لابن خاله هذا فآثر الانسحاب من امام الممدوح حين التقاه. وبهذا كان للحيوان اغلب الادوار التي اضطلع بها عنصر الشخصية في تجسيد هذه الواقعة وتصويرها.

ولقد اجاد المتنبي في وصف طبائع هذا الأسد، مقرونة بوصفه شكله وحركاته، ثم في تعليقه على بعض من هذه الحركات بما يمثل محاولة لاستبطان دواخل هذا الاسد في مثل هذا الموقف، وبخاصة في قوله (أنف الكريم ... والعار مضاض..)، فعلى الرغم من إحساس الأسد باحتمال أن يكون في هذا اللقاء حتفه، فإن انفه من الدنيئة ومما يمكن أن يجر عليه التخاذل والهروب من عار، دفعه للثبات والمواجهة فكان حتفه فيها. ومثل هذا، قوله (وامر مما فر ...، وتلف الذي ..) حين جعل الشاعر الاسد الثاني يتذكر ماحل بالاول، فينسحب مؤثرا السلامة في الهزيمة على الموت في التحدي. إنه نوع ثان من التفكير، لعله يشبه مايعتمل في نفوس بني البشر منهما (١).

ومما نعده تشخيصا كذلك، وصف الخمرة والحديث عنها بإضفاء مميزات وصفات إنسانية عليها، بما يجعل منها أو يصورها بطلة لوقائع بعينها. من ذلك قول مسلم بن الوليد فيها (٢):

---

(١) لمزيد من الاطلاع على الوقائع أو الأحداث أو الاخبار التي اضطلعت ببطولتها شخصيات حيوانية، ينظر: وصف البحتري للذئب (ديوان البحتري ٢/٧٤٠-٧٤٥)، وقصة العنز التي عاثت بحقل محمد بن يسير فهجاها (الاغاني ١٤/٢٠-٢٦)، ووصف الصنوبري للبراغيث (ديوان الصنوبري ٤٣٥)، ووصف الشريف الرضي للذئب (ديوان الشريف الرضي ١/٥٠٢-٥٠٣). فضلا عن قصائد الطرد مما كان للحيوانات من خيل وطير وكلاب وغزلان وغيرها أدوار مهمة فيها: (ينظر: ديوان ابن الرومي ٤/١٤٧٣-١٤٨٠، وديوان كشاجم ١٨٦-١٩٢، والتبيان في شرح الديوان ٣/٣١١-٣٢٤، وديوان أبي فراس ٣١٩-٣٢٨)، وقصيدة الطغرائي التي اضطلع ببطولة قصتها ذئب وثعلب واسد (ديوان الطغرائي ٣٥٥-٣٥٦).

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ٤٧-٥٠. وينظر: المصدر نفسه ٥٦-٥٨، وديوان أبي تمام ١/٢٦-٣٢.

وبنتِ مجوسيٍّ أبوها حليلُها
إذا نُسِبتْ لم تَعدُ نِسْبتُها "النَّهْرا"

تجيشُ فتُعدي جَوْهرَ الحَلْي خِدْرُها
وتغضي فتُعدي نكهة العنبرِ الخِدْرا

أخَصُّ النّدامى عندها وأحَبُّهم
إليها الّذي لايعرفُ الظُّهرَ والعَصْرا

بعثتُ لها خُطّابُها فأتَوْا بها
وسُقتُ لها عنهم إلى ربِّها المَهْرا

ومازالَ خوفاً منهم في جُحودِها
يُقرّبُهم فِتْراً ويُبعِدُهم شِبْرا

إلى أن تُلاقُوها بخاتم ربِّها
مُخَدّرَةً قد عُتِّقَتْ حِجَجاً عَشْرا

إذا مَسّها السّاقي أعارتْ بُنانه
جلابيبَ كالجاديِّ من لَونِها صُفْرا

أناخَ عليها أغبرُ اللّونِ أجْوفُ
فصارتْ له قلباً وصارَ لها صَدْرا

قلوبُ النّدامى في يَدَيها رهينةٌ
يميدونها قَهْراً وتَقتُلُهم مَكْرا

أبَتْ أن ينالَ الدَّنَّ مَسَّ أديمِها
فحاكَ لها الإزْبادُ من دونِها سِتْرا

إذاما تَحسّاها الحليمُ أخو النُّهى
أسَرَّ بها كِبْراً وأبدى بها كِبْرا

فهذه الخمرة الموصوفة ، المرسومة صورتها ، بنت لها أب ، تجيش وتغضي وتحب ، تخطب ويساق إليها المهر ، تجور ، تخدر ، تعير ، تملك القلوب بيديها ، تمكر ، لها أديم تأبى أن يمس ، تقسو . بل إن الشاعر ليضفي على الإزباد والدن أيضا صفات إنسانية ، يقربهما من أن يكونا شخصيتين ثانويتين في هذا الوصف تعميقا لرسم الشخصية الرئيسة التي هي الخمرة ، وذلك حين يجعل من الأول

حائكا يحوك لها ستراً يحول دون ممن الشاني اديمها.

كما اننا نذهب إلى تجلي النزعة القصصية في مايذكر من وصف لطريقة - أو طرائق - إعداد الخمرة وتهيئتها؛ إذ تورد مراحل هذه الطريقة - أو الطرائق - بتسلسل زماني متتابع لمجرياتها وكانها حدث يروى، فضلا عن تصوير الخمرة نفسها وكانها بطل هذا الحدث وشخصيته الرئيسة. هذا مالم يشترك في ذلك ما يمكن ان يكون موجودا من شخصيات اخر كالخمار والسقاة والندامى والمغنين والقيان، فضلا عن الراوي، وما يشخص او يجسد او يجسم من مواد حسية او امور معنوية. لتتوزع كلها - متفرقة او متجمعة - بين شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية تسهم في صقل صورة الشخصية او الشخصيات الرئيسة منها، فضلا عن توضيح مجريات الحدث وتاصيلها، وعلى وفق مايرتئيه الشاعر.

وإذ يعاني الشاعر آلام الهوى وتباريح الغرام، فإنه قد يسعى إلى البحث عمن أوقعه فيه. وبسبب من ذاك يكون هذا الحوار بين العباس بن الأحنف وقلبه وعينيه؛ إذ شخص منهما محاورين يعاتبهما لما أحلاه به من ضنى إذ عشقا. قال(١):

إذا لُمْتُ عَيْنَيَّ اللّتين أضَرّتا
بجسمي فيكم قالتا لي: لُمِ القلبا

فإنْ لمتُ قلبي قال: عيناكَ هاجَتا
عليكَ الّذي تلقى ولي تجعل الذَّنْبا

وقالت له العينان: انتَ عَشِقْتَها
فقال: نَعَمْ، أورثْتُماني بها عُجْبا

فقالت له العينان: فاكْفُفْ عنِ الّتي
من البخلِ ماتسقيكَ من ريقِها عَذْبا

فقال فؤادي: عنكِ لو تُرِكَ القَطا
لنامَ، ومابات القطا يخرقُ السُّهْبا

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ٦٣. وينظر: شعر ابن المعتز ق١ ٢/٣٣١-٣٣٢.

فكل من القلب والعينين يلقي باللائمة على الآخر، ليتضح أنهما اشتركا معا في إيقاع الشاعر (أو الراوي) في الحب.

وهذا الشيب يحل ضيفا على العكوك (ت ٢١٣هـ)(١):

القى عصاه وأرْخى من عمامتِهِ
وقالَ:ضيفٌ فقلتُ:الشَّيْبُ؟ قالَ:أَجَلْ

فقلتُ: أَخْطأتَ دارَ الحيِّ، قالَ:ولِمْ
مَضَتْ لكَ الأربعونَ الوُفْرُ ثمّ نَزَلْ

فما شجيتُ بشيءٍ ماشجيتُ بهِ
كأنّما اعْتَمَّ مِنه مَفرقي بجَبَلْ

رسم الشاعر للشيب، بحكم مايعنيه من وهن وكبر، صورة الشيخ يحمل عصا ويلبس عمامة. ثم إنه يصر على النزول، واثقا من أنه لم يخطىء، على الرغم من محاولة الشاعر (أو الراوي) الإيحاء له بذلك؛ إذ وطؤه عليه ثقيل، فيغدو الشيب والشاعر (أو الراوي) شخصيتي هذا الحدث الرئيستين والوحيدتين.

أما أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) فإنه يضع قصيدة على لسان الدرع يخاطب بها السيف، وهي قصيدته التي مطلعها(٢):

أَلَمْ يَبْلُغْكَ فَتْكي بالمواضي
وسُخري بالأسِنَّةِ والزُّجاجِ؟

---

(١) شعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٦٨.
(٢) ينظر: شرح ديوان سقط الزند ١٩٩-٢٠٠.
إن الأمثلة على هذا التشخيص في الشعر العباسي كثيرة. من ذلك - فضلا عما مر - ينظر: ما أخبرنا به بشار بن برد من تثاقل ليله ونوم صبحه (ديوان بشار بن برد ١٠٧/٢)، ومخاطبة البحتري لمنزل الأحباب ولمغاني الأحباب (ديوان البحتري ٢٠٥٧/٤، ٢٥٤٣ على التوالي)، والمحاورة التي وضعها أبو نواس بين الجود والجمال في معرض إحدى مدائحه (ديوان أبي نواس ٥٠٣)، والمحاورة التي وضعها الصنوبري بين الورد والنرجس في أي منهما أجمل (ديوان الصنوبري ٤٩٨)، وما قالته الأقلام للمتنبي مفضلة السيف على نفسها (التبيان في شرح الديوان ١٥٩/٤)، وما أضفاه أبو فراس الحمداني على الهوى من يد، وعلى الدمع من كبر (ديوان أبي فراس ١٥٧. وينظر: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٤٣٤-٤٤٣).
إن اعتدادنا تثاقل الليل ونوم الصباح، فضلا عن المحاورة بين الجود والجمال تشخيصا، يأتي من فهمنا أن الشاعرين أرادا دلالات هذه الأشياء المادية لا المعنوية. أما إذا فهمت
(=)

وقال ابن المعتز (١):

أردتُ الشُّربَ في القَمَرِ

وقَطْعَ اللَّيْلِ بالسَّهَرِ

وقد جُمِّعَتْ مايُلهي

فلم أتْرُكْ ولم أذَرِ

فدبَّ الغَيْمُ مُعتَمِداً

فأخفاه عنِ النَّظَرِ

فَبِتُّ أفورُ من غضبٍ

على الأحداثِ والغِيَرِ

وجاء إليَّ شيطاني

يُحَرِّشني على القَدَرِ

وحاولَ كفرةً منّي

وجَرَّأني على سَقَرِ

فقامَ العقلُ يُطفئُ عن

فؤادي جَمرةَ الفجُرِ

وولّى آيساً منّي

وفُزتُ عليه بالظَّفَرِ

(=) بدلالاتها المعنوية فإن ذلك يعد تجسيما ـ بحسب ماذهب إليه ـ. والقول نفسه يصدق في أبيات المتنبي في الحمى التي أصابته إبان إقامته في مصر، فقد يعد ما صورها عليه تشخيصا أو تجسيما (ينظر: التبيان في شرح الديوان ١٤٦/٤ ـ ١٤٧). كما أن تجسيم المعاني الإنسانية من مشاعر وأفكار، بما يقربها من عنصر الشخصية في العمل القصصي بشكل أو بآخر، لمما حفل به الشعر العباسي أيضا. ينظر على سبيل المثال: مخاطبة أبي نواس للنفس (ديوان أبي نواس ٨٣٩)، ومخاطبة دعبل الخزاعي للندى (شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٦)، ومخاطبة أبي تمام ليوم الفراق (ديوان أبي تمام ٦٦/٣) ـ إذا أردنا دلالته المعنوية أما إن أردنا دلالته المادية فإنه يغدو تشخيصا ـ، ومخاطبة كشاجم للموت (ديوان كشاجم ٤٨٩)، ومخاطبة أبي بكر الخالدي للنفس (ديوان الخالديين ٣١)، ومخاطبة الأبيوردي للدهر (ديوان الأبيوردي ٩١/٢). وربما كان من ذلك أيضا مانظم فيه عدد من الشعراء من زيارة طيف الحبيب وما يكون في مثل هذه الزيارات من كلام أو فعل، وبخاصة ما قاله فيها أبو تمام والبحتري والشريف الرضي والشريف المرتضى، فضلا عن سواهم (ينظر: طيف الخيال مواضع كثيرة متفرقة، وأشعار الخليع الحسين بن الضحاك "ت ٢٥٠ هـ" ٩٤ـ٩٥).

(١) شعر ابن المعتز ق١ ١٠٦/٢ ـ ١٠٧.

ووكّــلَ بــــي تلامِـــذةٌ
فأسْقَوْنــــي إلـــى السَّحَر
وأبْدَوْا لــي مليحَ الوَجْـ
ـهِ منقوشاً مــن الصُّوَر
يُصَرِّرُ فـي الهـــوى وِزْري
وحَـلَّ مخانـــقَ الصُّـرَر
فمـــا يَأبـــى على طَلَبٍ
ولا يعصـــي مـــن الحَصَر
واغْوَوْنــــي فكـــان إلَيْـ
ـهِ ما قد كان فـي سُكْري
فلمّـــا أصبحـوا طاروا
إلــى إبْليسَ بالخَبَـــر

يخــبر الشاعر (أو الراوي) في هذه القصيدة عن واقعة حدثت لــه . شخوصها : هو، والغيم ، والشيطان، وتلامذة الشيطان، والعقل، ومــن سمــاه (مليح الوجه). إنها جلسة شرب ولهو، أعد لها كل ما يوفر له التمتع بها. لكن أول ماعكر عليه ذلك هو الغيم بتعمده إخفــاء القمــر الــذي أراد أن يسهر في ضوئه عنه. وإعطاء الغيم هــذه الصفــة الإنســانية وهي الإرادة على فعل شيء وتحقيقه هو ما سـميناه تشخيصا، وهو ما أعطى الغيم هذه القدرة على التدخل في مجريات الحدث، وغدوه شخصية ـ ولو ثانوية ـ من شخصياته .

ومثـل ذلـك ماكــان للشيطان، مع الفرق في أن الشيطان هنا شخصية رئيسة، حاولت إخراج الشاعر (أو الراوي) عن الصواب، لكن عقــل الشــاعر حاول التصدي له والوقوف بالمرصاد له. وإذ أحس ـ أي الشــيطان ـ بالهزيمــة ولـى، غير أنه أرسل تلامذة له ليؤثروا فــي نفس الشاعر، ويقوموا بما فشل هو في تحقيقه بصورة مباشرة. وينجح هؤلاء التلامذة الذين لم تتضح ملامحهم لنــا، ولعلهم ليســوا إلا رفاقــه فــي جلســته هــذه، فــي ما أوكل إليهم من مهمة إغواء الشــاعر، بمـــا عرضـوه عليه من (مليح الوجه) واستجابته لهم .

فيطيروا بخبر نجاحهم هذا إلى سيدهم إبليس. وهكذا تحكم إبليس في إدارة دفة وقائع الحدث. ومن هنا كانت شخصيته رئيسة شاركت شخصية الراوي في بطولته .

أما العقل فقد نجح في المواجهة المباشرة ضد إبليس، لكنه فشل في المواجهة غير المباشرة ؛ إذ لم يستطع الصمود .

وأما التلامذة فإنهم أناس حقيقيون يأتمرون بأمر الشيطان ، فغطت ملامحه عليهم ، فلم تكن شخصياتهم بل شخصيتهم ؛ إذ كانت مهمتهم واحدة ودورهم نفسه ، إلاثانوية ، خدمت إرادة الشخصية الرئيسة . ليتميز من بينهم (مليح الوجه) هذا الذي كان وسيلتهم في ما أرادوا .

وعلى الرغم من إيجاز الشاعر (أو الراوي) وتركيزه ، فإننا نلمح تغيرا (نموا) في بعض من شخصيات هذا الحدث؛ إذ تغير موقف العقل من النجاح إلى الفشل ، وعلى العكس منه كان موقف إبليس. أما الشاعر (أو الراوي)فإن موقفه الذي تحكم فيه العقل من جهة ، وإبليس وتلامذته من جهة مضادة ، فقد تغير نحو الرضوخ لإرادة إبليس. وقد اعتددنا هذا الرضوخ فشلا لأن العقل هو قائد صاحبه - أي صاحب هذا العقل - وعلى هذا فإن نجاح العقل يعني نجاح صاحبه ، وفشله يعني فشله . وإن كانت بداية القصيدة أو استهلال الحدث، بما أشارت إليه من استعداد الشاعر (أو الراوي) وتهيئته مستلزمات جلسة لاهية عابثة ، قد أومأت إلى مايمكن أن تنتهي إليه .

وأخيرا، فإن استعارة الشاعر لما أحس به من ضجر ، جمرة أطفأها العقل ، لمما يدخل في إطار مااصطلحنا عليه بالتجسيد .

وهكذا نرى أن تصوير الشخصية في الشعر العباسي قد استحوذ على اهتمام الشعراء ؛ فلقد توقفوا عند شخصياتهم البشرية وغير البشرية ، وحاولوا أن يرسموا لها الأبعاد التي تستطيع من خلالها أداء فعلها المحدد لها ، وبخاصة إذا ما كانت ضمن إطار عمل

قصصي. ومهما كانت طبيعة النزعة القصصية داخل القصيدة من حيث توفر عناصر القصة كلها أو بعض منها، أو الحجم الذي شغلته، أو قدرة الشاعر الفنية في توظيفها والإفادة منها، فإن موضوع الشخصية كان من أبرز العناصر التي حظيت برعاية الشعراء العباسيين وعنايتهم، على تباين توجهاتهم واختلاف مشاربهم.

الفصل الثالث

الزمان والمكان

- الفصل الثالث -

الزمان والمكان

إن كل حدث يقع، لابد أن يقع في مكان معين وزمان بذاته، فهما وعاء الأحداث، وركيزتان مهمتان من ركائز تأصيل الحدث، حيث يبدو من خلالهما مقنعا ممكن الحدوث. لذلك يتحتم أن يرتبط - أي الحدث - بظروف وعادات وتقاليد ومبادىء خاصة بالزمان والمكان اللذين وقع فيهما. والارتباط بكل ذلك ضروري لبعث الحيوية والتأثير في العمل القصصي لأنه يمثل البطانة النفسية للعمل. وتزداد أهمية هذا العنصر - أي الزمان والمكان "setting" - حين يساعد على فهم الجو النفسي أو الوضع النفسي للعمل القصصي أو الشخصية. ومن ثمة كان هذا التواشج والتكامل بين الزمان والمكان، والحدث، والشخصيات(١).

إن أساليب القصاص تتباين في التعامل مع الزمان والمكان؛ إذ قد يحدد الروائي بشكل مباشر بقعة مكانية معينة تستظل بسقف زماني معقول، ويتحرك البطل في هذه الحالة في إطار هذه البقعة المكانية، وفي ظل السقف الزماني المحدد، ولكن الروائي قد يطلق الحدث من إسار الزمان والمكان إشارة إلى إمكانية حصول الحدث في أي زمان ومكان، فهو حدث يتسم بالشمول والسعة والطابع الإنساني، ويتفنن الروائي الفنان في تأصيل إحساسنا بالزمان والمكان حيث نشم رائحة المكان ونلمس تفاصيل

---

(١) ينظر: الأدب وفنونه ١٥٥، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، والرواية والمكان ١٥-١٦، وصورة البطل في الرواية العراقية ٢٧٣، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٥، والنقد التطبيقي التحليلي ٨٢، وفن كتابة الرواية ٣٦، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٢٧-١٢٨، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٤، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ٢٥١. ويقول ادوين موير في معرض حديثه عن الزمان والمكان بين رواية الشخصية والرواية الدرامية (إن العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في "الزمان"، وإن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في "المكان"، ففي الأولى، باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان ويبني حدثه في نطاق "الزمان"، وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطارا زمنيا ثابتا، يوزع دائما ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق "المكان") بناء الرواية ٦٢. وينظر: المصدر نفسه ٦١-٨٦.

البيئة المكانية ونكاد نحس بالثواني والدقائق والساعات ووقعها على البطل والشخصيات داخل الرواية»(١).

ويرتبط الزمان والمكان في بعض من الاعمال القصصية «بمعنى وشكل ووحدة العمل نفسه، في حين انهما ثانويان في اعمال أخرى. وهذا يعني ان وظيفة الزمان والمكان تختلف باختلاف الأعمال الأدبية في الحجم والسعة والإحاطة والشمول ... وباختصار فإن القاص يحاول أن يضع القارىء في سياق العمل ونقله عاطفيا إلى تلك الحقبة التاريخية التي يصورها ليقنعه بمعقولية ومنطقية الحدث»(٢).

وفي حين أطلق بعض من الباحثين على الزمان والمكان في العمل القصصي أو الروائي اصطلاح الفضاء (الروائي)(٣)، اصطلح عليهما آخرون بالبيئة(٤).وبعضهم بالعنصر الاجتماعي والمادي(٥).

---

(١) صورة البطل في الرواية العراقية ٢٧٣.

(٢) النقد التطبيقي التحليلي ٨٢.ووضع الدكتور عدنان خالد ثلاث وظائف اساسية للزمان والمكان في العمل القصصي هي/أ الزمان والمكان كحبكة [كذا] النتاج القصصي/ب الزمان والمكان كجو [كذا] النتاج القصصي/ج الزمان والمكان عدوين للشخوص. (ينظر: المصدر نفسه ٨٢-٨٤).

(٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ٨ -٢٠. وقد دأبت دراسات كثيرة على دراسة الزمان والمكان في الأدب، وبخاصة في الأعمال القصصية والروائية منه ،سواء أكانت دراسات ذات طابع خاص أم عام - وهو ما يعنينا في هذا البحث - فضلا عن دراستهما فلسفيا*. نذكر منها تمثيلا* لاحصرا: أركان القصة، وبناء الرواية (موير)، والزمن في الأدب (ميرهوف)، وجماليات المكان، والرواية والمكان، والحبكة، وبناء الرواية (سيزا)، وإشكالية المكان في النص الأدبي، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا.

(٤) ينظر: فن القصة ١٠٨-١١٢، والنقد الأدبي الحديث ٥٥٩-٥٦١، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٨٠-٩٠. ويفهم من بعض من الدراسات أن المقصود بالبيئة هو المكان فقط. (ينظر في ذلك: نظرية الأدب ٢٨٨، وفن كتابة الرواية ٣٤-٣٨). ويقول الدكتور محمد يوسف نجم "والكاتب يستعين في رسم بيئة قصته، بالوسائل نفسها التي يستعين بها في سرد الحوادث أو رسم الشخصيات. وهو يلتقطها كما يلتقط هذه، بالملاحظة والمشاهدة، أو من قراءاته الخاصة، أو ينسجها بخياله نسجا، مسلطا عليه قوة الاختراع والإبداع، معتمدا على ما يلتقطه أثناء تجاربه في الحياة. وليس الأمر كذلك في القصص التاريخية، فإن الكاتب هنا يبحث عن بيئته في كتب التاريخ ... وهو بطبيعة الحال لايتقيد بها تقيدا تاما، إنما يستعين بها على تصور الفترة، ويترك لخياله اللمسات الفنية الأخيرة التي تصهر هذه المادة وتمزجها مزجا تاما، وتحيلها إلى مهاد ملائم تتحرك عليه الحوادث، وتسعى فيه الشخصيات" ينظر: فن القصة ١٠٨ - ١٠٩.

(٥) ينظر: النقد الأدبي ١٤٣-١٤٥. والعنصر الاجتماعي هو الزمان، والمادي هو المكان.

وإذا ما كانت «الرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء»(١)، فإن القصة القصيرة تختلف عنها في توظيفهما - أي الزمان والمكان - والتعامل معهما، من حيث طبيعتها الفنية هي، لابمعنى ضآلة دورهما فيها أو صغر حجمهما؛ فهما دعامتان أساسيتان فيها كما في الرواية، لكن الاختلاف في التقنية والأسلوب الخاصين بكل من الرواية والقصة القصيرة، «فالقصة القصيرة من الممكن أن تجتاز بالقارئ فترة زمنية طويلة كما تصنع الرواية، ولكن يحدث الفرق هنا في طريقة العرض. فالتفصيلات والجزئيات التي تملأ كل يوم وكل ساعة في تلك الفترة الزمنية لاحاجة لكاتب القصة القصيرة بها، بل إنه يجتاز كل شيء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته للموضوع إلى أخرى، مجتازاً بذلك من الزمن فترة قد تطول وقد تقصر. فطريقة العلاج ترتبط ارتباطاً حيا بالموضوع، وهذا - من جهة أخرى - فرق جوهري بين القصة القصيرة والطويلة. فلينتقل كاتب القصة القصيرة في الزمن كيف شاء، وليجتز الشهور والسنين، ولكن الذي يجعل عمله قصة قصيرة - رغم ذلك - هو الوحدة الزمنية التي تتمثل في القصة. فلابد في القصة القصيرة من هذه الوحدة الزمنية التي تربط بين لمساته المتباعدة في الزمان. وهذا طبيعي إذا عرفنا أن القصة القصيرة في عمومها لاتتجاوز الفكرة الواحدة، فحسب كاتب القصة القصيرة الناجحة أن يصور هذه الفكرة أو تلك في قصته، لامجموعة من الأفكار مهما يكن بينها من ارتباط كما هو الشأن في القصة الطويلة»(٢).

أما المكان، ففي القصة القصيرة «لايتضح إلا المكان المكثف، بحكم أن فنية هذا النوع من الكتابة القصصية تتطلب الإيحاء والتركيز والشد إلى المفاصل المهمة من العلاقة بين فنية القصة وتاريخية المكان. إلا أن المكان كعنصر [كذا] من عناصر البناء

---

(١) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ (سيزا) ٩٩.
(٢) Hudson, An Introduction to the Study of Lit; p.435 نقلا من: الأدب وفنونه ١٦١.

الفني، لايستغني عنه بحكم هذه الكثافة ، بل يصبح الأرضية التي يشيد عليها القاص بناءه . ذلك أن المكان هنا يميل إلى أن يحوي بعض هوية البطل ، وبعض سمات الأسلوب"(١) .

إننا إذ نسوق ماقيل في الفرق بين طبيعة التعامل مع الزمان والمكان فنيا بين الرواية والقصة القصيرة ، فذلك يعود إلى مانذهب إليه من اقتراب أغلب نماذج الشعر العباسي ذي النزعة القصصية المتمثلة بهذا العنصر من طبيعة القصة القصيرة أكثر من الرواية من حيث تعبيرها عن إحساسها بالزمان والمكان وتعاملها معهما ، لذا شئنا الإشارة إلى خصوصية القصة القصيرة هذه في التعامل معهما .

ننتقل في الآتي من هذا الفصل إلى تلمس ملامح الزمان والمكان، واستجلاء أبعادهما المادية والمعنوية ، بوصفهما الإطار أو المجال الذي تحققت في خلاله وقائع الحدث (أو الأحداث) ومجرياته ، وتحركت في أثنائه الشخصيات، وذلك طبعا في الشعر العباسي ذي النفس القصصي. فضلا عما نجده في هذا الشعر العباسي نفسه من إحساس خاص بالزمان والمكان مما يدخل في ما نعده نحن نزوعا نحو الأسلوب القصصي، حتى لو لم يكن داخلا في نطاق قصة شعرية متكاملة بعينها .

ونبدأ بالنصوص التي تعاملت مع الزمان بوصفه وقتا ، جرى فيه الحدث أو وقائعه . هذا بشار بن برد يقول (٢) :

أُسقِمَتْ لَيلةَ الثّلاثاءِ قَلبي
وتَصدّتْ في السّبْتِ لي لشقائي

وغداةَ الخميسِ قد مَوّتَتْني
ثم راحتْ في الحلّةِ الخضراءِ

---

(١) إشكالية المكان في النص الأدبي ١٥١ .
(٢) ديوان بشار بن برد ١٠٨/١. وينظر: المصدر نفسه ٢٦٦/١ و ٧٣/٢ .

إذ أخبر عن وقت كل حدث أو فعل جرى له من هذه المرأة، فقد أسقمت قلبه ليلة الثلاثاء، وتصدت له في السبت مما أشقاه، وموتته غداة الخميس .. ثم راحت. وإن لم نعرف أي ثلاثاء أو سبت أو خميس تحديداً.

وهذا أبو نواس يذكر أنه رأى ممدوحه - الذي هو كالشمس طلعة وبهاء - ليلة الجمعة، يقول: (١)

أنا أبصرتُ صاحِ الشمـ ـسَ ليلةَ الجُمُعَهْ
فماجَ الناسُ في الناسِ وظنّوا أنّها الرّجْعَهْ

وإذا ماحكى الشاعر عن حادثة مهمة، سياسية أو عسكرية، عاشها، أو خبر من هذا القبيل سمع به أو وقع له هو، فقد يعمد إلى تحديد موعد هذه الحادثة أو الخبر بما حمل فيها. من ذلك قصيدة أبي فراس الحمداني، التي مطلعها: (٢)

وما أنسَ لا أنسَ يومَ المَغارِ مُحَجَّبَةً لفظتها الحُجُبُ

إذ يذكر واقعة حملت لسيف الدولة الحمداني، كان هو حاضرها، ووقتها يوم المغار أي يوم الغارة هذه التي حملت فيها الواقعة، وهو عند المؤرخين لاشك معروف.

وقد يكون تحديد الوقت أو الحيز الزماني للحدث من حيث موقعه من اليوم الواحد، من غير أن يذكر الشاعر أي يوم كان ذاك. فهذا أبو نواس يخبر عن نزوله هو (أو الراوي) وصحبه بيت خمار ظهراً من دون تحديد اليوم: (٣)

وفتيانِ صِدْقٍ قد صرفتُ مَطِيَّهُم
إلى بيتِ خمّارٍ نَزَلْنا بهِ ظُهْرا

---

(١) ديوان أبي نواس ٧٨٢. وينظر: ديوان البحتري ١١٤٢/٢.
(٢) ينظر: ديوان أبي فراس ٢٠-٢١. والواقعة هي أن سيف الدولة خرج في طلب بني كلاب ومن انضاف إليها فلحق حلة من بني نمير رئيسها مماغث فاحتوى عليها. فخرجت إليه ابنة مماغث مسفرة حافية كالشمس الطالعة وأبو فراس يسايره، فصفح لها عن الحلة وأمر برد ما أخذ.
(٣) ديوان أبي نواس ١٤٧.

ثم ليخبر بعدُ أن زيارتهم هذه التي كان مقررا لها أن تدوم أياما ثلاثة، امتدت إلى شهر؛ لما أصابوه فيها من متعة ولهو أغراهم بالمكوث مدة أطول.

كما أن زيارات الشعراء لحبيباتهم أو لقاءاتهم بهن، غالباً ماتتم ليلاً طلباً للأمان الذي يوفره سواد الليل والذي بتحققه يتحقق هذا النوع من الحدث، وقد تمتد حتى الصباح(١). ومثلها مجالس الشرب والعبث(٢)، وإن كانت بدرجة أقل؛ فقد يكون الشرب والعبث نهاراً أيضاً(٣). ولعل في القيام بالشرب واللهو نهارا لاليلا فحسب مايشير إلى مدى إدمان الراوي وصحبه أو ندامائه على الخمر، فضلا عن تحللهم من المبادىء والقيم الإسلامية الأصيلة.

ومن الجدير بالإشارة، أن عنصر الزمان - الذي يحتوي الحدث أو مجرياته - قد يتلمس بطريقة استدلالية، بوساطة قرائن أخرى(٤). من ذلك ماأشار إليه أبو نواس من أن ذهابه هو (أو راويه) إلى أحد الخمارين كان ليلا، ولكنه لم يقل ذلك صراحة وإنما دل عليه بقوله(٥):

دَعَوتُ وقد تَخَوَّنَهُ نعاسٌ
فَوَسَّدَهُ براحتِهِ الشِّمالِ

فقامَ لدعوتي فَزِعاً مُروعاً
وأسرعَ نحو إشعالِ الذُّبالِ

فلمّا بَيَّنَتْني النّارُ حَيّا
تحيّةَ وامِقٍ لَطِفِ السُّؤالِ

---

(١) ينظر: ديوان بشار بن برد ٣/٢٢٤، وديوان علي بن الجهم ٥٠، وأخبار الشعراء المحدثين ٧٠-٧١، وديوان أبي فراس ٩٦، وديوان الشريف الرضي ٢/٧٢٢، وديوان الأبيوردي ١/١٥٥.
(٢) ينظر: ديوان أبي نواس ٦٩٤-٦٩٦، وشرح ديوان صريع الغواني ١٢٣ و ١٤٤. وشعر ابن المعتز ق١ ٢/١٠٦-١٠٧، وديوان الصنوبري ٣٢٤، وديوان الخالديين ٧٥-٧٦.
(٣) ينظر: ديوان أبي نواس ٧٩-٨١ و ١٤٧، وديوان كشاجم ١٢٤-١٢٥.
(٤) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٦، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٥٦.
(٥) ديوان أبي نواس ١٨٤-١٨٥.

فتخوين النعاس لهذا الخمار حتى إنه توسد راحته، ثم قيامه بإشعال الذبال حين سمع صوت الشاعر (أو الراوي) يناديه، فضلا عن عدم تبينه إياه إلا بمساعدة ضوء النار، لدليل على أن تلك الزيارة وقعت ليلا. وإذا كان تخوين النعاس فضلا عن إشعال الذبال قد يتمان نهارا، فإن الاستعانة بضوء النار لتبين ملامح الأشخاص والتعرف إليهم لايكون إلا عند انعدام الضياء وهو ما يحدث ليلا. ثم ليدل ذلك من بعد على شدة شغف هذا الشاعر (أو الراوي) بالخمر وإدمانه إياها، حتى قصد الخمار في مثل هذا الوقت المتأخر، ودليل تأخره، بعد إثباتنا كونه ليلا، أن الخمار كان قد تخونه النعاس وهو المعتاد على السهر بحكم طبيعة عمله هذا، ثم ماشعر به من فزع وارتياع حين دعاه الشاعر إليه.

ومثل ذلك قصة خبر زيارة ابن الرومي لفتاته، إذ أعلم بوقت قيامه بها في قوله (١):

فَتجشّمتُ نحوَها الهَولَ، والحُرْ
راسُ قد هُوّموا على الأبوابِ
وهْيَ في نسْوةٍ حواسرَ لم يكْـ
حُلْنَ جفناً برقْدةٍ لارْتقابي

فقد اختار لزيارتها وقتا كان الحراس فيه قد أصابهم النعاس فهوموا على الأبواب، ورفيقاتها لم تذق جفونهن طعم الكرى ارتقابا له. وهل يكون مثل هذا الوقت إلا آخر الليل؟

ويتضح لنا أن مثل هذا الإنباء عن وقت الحدث أو مجرياته والإيحاء إليه، لم يكن في مثل هذين المثالين لتعيين اليوم وموقعه بين الأيام، وإنما لتعيين الجزء أو الحيز من اليوم الواحد، وإن كان ذلك اليوم غير معلوم تحديدا.

ومن أشكال تحديد الوقت في هذا النوع ذي الروح القصصية من الشعر العباسي، مايشير إليه الشاعر من مدة زمنية قد تمر

---

(١) ديوان ابن الرومي ١/٣٣٠.

في أثناء الحدث، أو تتخلل مجرياته. فمسلم بن الوليد إذ يشير إلى رحلته إلى ممدوحه بوساطة السفينة، فإنه يذكر أن رحلته على متنها استغرقت عشرة أيام، وذلك في قوله معينا أمد هذه الرحلة (١):

يَمَّمْنا بها لَيْلَ التّمامِ لأرْبَعٍ
فجاءتْ لستٍّ قد بَقينَ من الشّهْرِ

أي قصدناها ليل التمام لأربع عشرة ليلة مضت من الشهر فجاءت، أي بلغت الممدوح لست ليال بقين من الشهر.

أما ابن الرومي فيقول إنه (أو راويه) انتظر ساعة حتى نادى على محبوبته، التي تجشم إليها مخاطر الزيارة (٢):

فتوقّفتُ ساعةً ثم نادَيْـ
ـتُ: سلامٌ منّي على الأحبابِ

ولاشك أن هذا التوقف أو الانتظار هذه المدة من الزمن كان للتأكد من ملاءمة الظروف ومناسبتها للالتقاء.

وأما المتنبي فيشير إلى أن مدة افتراقه عن من يود كانت حولا. قال (٣):

بأبي مَن وَدِدْتُهُ فافْتَرَقْنا
وقضى اللّه بعدَ ذاكَ اجْتماعا

فافْتَرَقْنا حَوْلاً فلمّا الْتَقَيْنا
كانَ تسليمُهُ عليّ وداعا

وليس من ريب في أن الفراق كل هذه المدة من الوقت كان قمينا بزيادة الشوق في نفس الشاعر (أو الراوي) وإذكاء لهيبه للقاء من ود، بقطع النظر عما كان بعد ذلك من برود هذا المودود وغدره.

فإذا ما أراد أبو نواس الإعلان عن حدة نظره، فإنه يشبهه بنظر عقاب، من خبرها أنها طوت القوت عن ولدها ليلتين. قال (٤):

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ١١٠. وينظر: ديوان بشار بن برد ١٩٦/١.
(٢) ديوان ابن الرومي ٣٣٠/١.
(٣) التبيان في شرح الديوان ٢٧٩/٢.
(٤) ديوان أبي نواس ٤١٨.

طَوَتْ لَيْلَتَيْنِ القوتَ عن ذي ضرورةٍ
أُزَيْغِبَ لم ينبُتْ عليه شكيرُ

وإذ كان أغلب الشعراء العباسيين -إن لم يكن كلهم- عشاق رحلة وتنقل، فقد أعلنوا عن أوقات قيامهم بوقائع ترحلهم من حيث بدؤها وانتهاؤها ومدة دوامها، كل بحسب مايرمي إليه من وراء ذلك،فهذا المتنبي يقول(١):

وقَطَعتُ في الدّنيا الفَلا وركائبي
فيها وَوَقْتَيَّ الضُّحى والمَوْهِنا

فهو قد يرحل في النهار، وقد يرحل ليلاً، وإذا ماحتمت عليه الظروف وقويت عنده البواعث، فإنه يندفع إلى السير واصلا الليل بالنهار. قال(٢):

ويَوْمٍ وَصَلناهُ بلَيلٍ كأنّما
على أُفْقِهِ من بَرْقِهِ حُلَلٌ حُمْرُ

ولَيلٍ وَصَلناهُ بيَومٍ كأنّما
على مَتْنِهِ من دَجْنِهِ حُلَلٌ خُضْرُ

وهذا السري الرفاء، يقول(٣):

وإلى الأميرِ سَرَيْتُ مُرتديا
بعزيمةٍ تَدَعُ الدُّجا فَجْرا

فهو قد اتخذ من الليل وقتا يرحل في اثنائه إلى أميره هذا، تحف به عزيمة قوية تجعل هذا الليل في عينيه وقلبه كأنه الفجر ضياء وأمنا.

ومثلما حدد الشعراء الحيز الزماني - أو حيزا زمانيا بعامة - لما قاموا به أو فعلوه مما أعلنوا عن حدوثه، كما اتضح شيء منه فيما سبق من الأمثلة، فإنهم في أمثلة أو نماذج أخرى لم يحددوا زمانا بعينه، أو وقتا بذاته. فهذا مسلم بن

(١) التبيان في شرح الديوان ١٩٧/٤.
(٢) التبيان في شرح الديوان ١٥٢/٢-١٥٣. وينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١٦١-١٨٨، وشرح ديوان صريع الغواني ٧٤ و ١٢٦-١٢٩.
(٣) ديوان السري الرفاء ٢٥١/٢.

الوليد يقول (١) :

الاربّ يومٍ صادقِ العَيشِ نِلتُهُ
بها ونَداماي العفافةُ والبَذْلُ
عَشيّةَ آواها الحجابُ كأنّها
خَذولٌ من الغزلانِ خاليَةٌ عُطْلُ

فهو إذ يصف هذا اللقاء ـ الحدث، ومن التقى، فإنه لم يحدد الزمان تحديدا بعينه . وإن تخصيص العشية من هذا اليوم المجهول لم يجد نفعا ؛ فقد بقي الغموض كما هو .

وهذا أبو يعقوب الخريمي (ت ٢١٤ هـ) يقول (٢) :

قالت:أتهزأُ بي ـ غداةَ لقيتُها ـ
يالَلرّجالِ لِمُبْسوقِ العميانِ
فأجبْتُها : نفسي فداؤكِ إنّما
أُذْني وعَيني في الهوى سِيّانِ

فهو ينقل ما دار بينه (هو أو راويه) وبين هذه المرأة غداة لقيها ، من غير أن يعلمنا متى كان ذاك تخصيصا .

وقد يخص الشاعر ليلة ما بالوصف، ومع ذلك لاينبىء عن موقعها من لياليه . من ذلك قول أبي عثمان الخالدي (ت٣٩٠هـ) (٣) :

وليلة ليلاءَ في اللّوْنِ كلَونِ المَفْرِقِ
كأنّما نجومُها في مُغربٍ ومَشْرِقِ
دراهم منثورةٌ على بساطٍ أزْرَقِ

ولعلنا لانستطيع من خلال هذه الابيات استشفاف أكثر من ان هذه الليلة كانت ليلة محاق، وذلك بما ذكره من شدة سوادها حتى

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ٩١. وينظر: المصدر نفسه ١٢٣، وديوان بشار بن برد ١٨٢/١، وديوان أبي نواس ٦٩٤، وديوان أبي تمام ١٦٠/٣-١٦١.
(٢) ديوان الخريمي ٧٣.
(٣) ديوان الخالديين ١٤٤.

كأنه لون المفرق، فضلا عن انتشار نجومها، من غير أن يشير في خضم ذلك إلى القمر ووجوده.

ولابد للحالة النفسية للشاعر من أن تؤثر في إحساسه بالزمن وتعامله معه. فهذا الصنوبري يرى الليل صبحا لأنه يلقى الأمير فيه، يقول(١):

أرى اللّيلَ صُبْحاً لدى ناظري
لأنّيَ في اللّيلِ ألقى الأميرا
فياليتَ ذا الصّبحَ ليلاً يدومُ
فكنتُ أستديمُ لديه السّرورا

أما أبو نواس فهو يخاطب الليل والصبح مغضبا، بسبب من ابتعاد حبيبه عنه، وهجره إياه. يقول(٢):

أيا لَيلُ، لا انْقَضَيتَ | ويا صُبحُ، لا أتَيتْ
ويا لَيلُ إن أرَدْتَ | طريقا فلا اهْتَدَيت
حبيبي بأيّ ذنبٍ | بهجرانكَ ابْتليت

وسواء أترك الشاعر لانفعالاته أو أحاسيسه تجاه الزمان أن تنثال من دون شرح أو توضيح، أم وصفها مسوغا أو معللا، أم خاطب الزمان واصطنع التحاور معه مبينا عما في نفسه، كل ذلك بقطع النظر عن ذلك الجزء أو الحيز من الزمان الذي أثار فيه ما أثار، وبعث ما بعث، فإن هذا البعد الزماني النفسي «مرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث أن الذات محل الصدارة، فَقَدَ الزمن معناه الموضوعي وأصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية»(٣).

(١) ديوان الصنوبري ٧٣.
(٢) ديوان أبي نواس ٧٣٤. وللاطلاع على ما انعكست فيه الحالة النفسية على الإحساس بالزمان مما نعده ذا نفس قصصي، ينظر مثلا لاحصرا: ديوان بشار بن برد ١/٢٨٠ و ٢/١٧٠، وشعر ابن المعتز ق١ ٢/٣٣١-٣٣٢، وديوان الصنوبري ٣٩، والتبيان في شرح الديوان ١/١٣٩-١٤٠ و ٢٧٠، وديوان أبي فراس ٣٤ و٥٧ و١٥٧، وديوان مهيار الديلمي ١/٣٨١.
(٣) بناء الرواية (سيزا) ٧٣.

وإن من الشعراء من إذا عرض لذكر حادثة أو رواية خبر ـ وغالبا ما يكون هو بطله أو إحدى شخصياته ـ، عمد إلى تحديد المكان من دون الزمان. فهذا أبو بكر الخالدي (ت ٣٨٠ هـ) يشير إلى مجلس لهو حضره في "دير متى" من غير أن يشير إلى زمان حدوث ذلك تحديداً، فلا يذكر إلا الليلة وطيبها. يقول(١):

فلأشكرنّ لـ"دَيْرِ مَتّى" ليلةً
مزّقتُ ظُلْمتَها ببدرٍ مُشرقِ
بِتْنا نُوَفّي اللّهْوَ فيها حَقّهُ
بالرّاحِ والوَتَرِ الفصيحِ المَنْطِقِ
والجوّ يُسحبُ من عليلِ هوائِهِ
ثوباً يرشُّ بطَلِّهِ المُترقرِقِ
حتّى رأينا اللّيلَ قَوّسَ ظَهْرَهُ
هَرَمٌ وأثّرَ فيهِ شَيبُ المَفرقِ
وكأنّ ضَوءَ الفَجرِ في باقي الدّجى
سَيفٌ جُلاه من اللُّجَينِ المُحْرَقِ
ياطيبَها من ليلةٍ لو لم تكُنْ
قَصُرتْ فَريعَ تَجمُّعٌ بتَفَرُّقِ

فعلى الرغم من تمتعه بما كان في مجلس تلك الليلة من لهو، فضلا عن طيب جوها، ثم حزنه لإحساسه ومن معه بانقضائها على عجل، فإنه لم يخصصها بتعيين، إلا ماكان من إشارته إلى تمزيق البدر المشرق ظلمتها ليدل ذلك على أنها كانت في منتصف شهر قمري تقريبا لا أكثر.

ومثل ذلك ما قاله سبط ابن التعاويذي(٢):

ولم أنْسَها كالظّبْيِ لَيلةَ أقْبلتْ
تُهادي ومن أترابِها حَولَها سِرْبُ

(١) ديوان الخالديين ٧٥-٧٦.
(٢) ديوان سبط ابن التعاويذي ٣١.

وشقّتْ عنِ الوَرْدِ المُضرَّجِ بالحَيا
لنا بينهم تِلكَ المعاجِرُ والنُّقُبُ
ولمّا تلاقَتْ بالصَّراةِ ركابُنا
ورَقَّ لنا من حَرِّ انفاسِنا الرَّكْبُ
على الجانبِ الغَربيِّ والجَوُّ مُوْهِناً
رقيقُ الحواشي والنَّسيمُ بها رَطْبُ

ويمضي من غير ان يحدد تلك الليلة التي اقبلت إليه فيها فتاته هذه، والتي وصف جوها برقة الحواشي ورطوبة النسيم، في الوقت نفسه الذي عين فيه مكان هذا اللقاء وهو الجانب الغربي من الصراة.

اما إسحاق الموصلي فإنه يحدد الزمان بالمكان، بمعنى انه يعمد إلى ذكر مكان الحدث، والإشارة إلى وقائعه، محددا زمانه بيومه اي بكلمة يوم. من ذلك قوله (١):

سقى اللّهُ يومُ الماوشانِ ومَجلساً
به كان أحلى عندنا من جنى النَّحْلِ
غداة اجْتَنَيْنا اللّهْوَ غضّاً ولم نبلْ
حجابَ ابي نَصرٍ ولاغضْبةَ الفَضْلِ
غَدَونا صِحاحاً ثمّ رُحنا كانّنا
اطاف بنا شَرٌّ شديدٌ من الخَبْلِ

فاراد الدلالة على الزمان بالمكان، الذي هو (الماوشان) وهي ناحية وقرى في واد في سفح جبل اروند من همدان وهو موضع نزه، وعلى ما حصل في مجلسهم فيه من لهو. وكان القارىء أو المستمع يعلم اي يوم من الأيام كان يوم مجلسهم العابث اللاهي في الماوشان هذا. ومثل ذلك ماقاله هو نفسه في يوم (ناصفة اللوى) حيث ودع ظعائن احبته (٢).

وإذا ما نظم دعبل الخزاعي (ت ٢٤٦ هـ) في مقتل الحسين

---

(١) ديوان إسحاق الموصلي ١٧٥.
(٢) ينظر: المصدر نفسه ١٥٥ - ١٥٦.

(عليه السلام)،فإنه يحدد هذا اليوم بالمكان الذي وقعت فيه وهو (الطف)، وإذ كان الحسين ـ وهو من هو قدرا ومنزلة ـ الشخصية المحكي عنها، فإن تاريخ هذا اليوم معروف لدى المسلمين والعرب جميعا. قال(١):

قَتَلوه يومَ (الطَّفّ) طَعْناً بالقَنا
سَلْباً وهَبْراً بالحُسامِ المُقْصِدِ

اما أبو نواس فإنه يشير إلى المكان الذي يتحدث عما جرى فيه من حدث وهو رواق الأمير بالنهروان من غير ان يعنى بتحديد زمانه. يقول(٢):

جالستُ يوماً ابانا لادَرَّ دَرُّ ابان
ونحنُ حُضُورُ رواقِ الـ أميرِ بالنّهروان

ويمضي في رواية ماجرى في ذلك المجلس بينه وبين ابان هذا من حوار أخبر بوساطته عن كفر ابان هذا وزندقته، حتى إنه بسبب ما سمعه منه ترك المجلس مغادرا.

وإذا اشرنا إلى المكان في ما مر من امثلة جمعت بين الزمان والمكان،ننتقل في ما يأتي من هذ الفصل إلى تلمس ابعاد المكان وملامحه في هذا الشعر العباسي ذي النزعة القصصية، بحسب مفهومنا له.

حفل الشعر العباسي ذو الروح القصصي بذكر الأمكنة، بوصفها مواقع جرت فيها الأحداث المحكي عنها أو المروي خبرها. من ذلك ما أوردناه من نصوص،أخيرا، لأبي بكر الخالدي، وسبط ابن التعاويذي، وإسحاق الموصلي، ودعبل الخزاعي، وابي نواس، على التوالي. ومنه ايضا قول مسلم بن الوليد، يذكر لقاء له بفتاته بالمربد، من غير أن يعين زمانا(٣):

(١) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤.
(٢) ديوان أبي نواس ٦٩٤.
(٣) شرح ديوان صريع الغواني ٢٢٦. وينظر: ديوان بشار بن برد ٣٣٢/١، وديوان الصنوبري ٤٣١، والتبيان في شرح الديوان ٢٣٧/٣.

لمّا ظهرتُ لها "بالمربَدِ" احتَجَبَتْ

منّي وما كاد نورُ الشّمسِ يَحتجبُ

ثم يقص مادار بينهما من حوار في هذا اللقاء.

وقد يعرض الشاعر لذكر اماكن مر بها في طريق رحلته عندما يقص علينا خبرها، او يذكر اماكن وبلدانا رآها او زارها. من ذلك قول البحتري(١):

تَبيتُ لهُ من شَوقِهِ ونزاعِهِ

أحاديثُ نَفْسٍ أوشَكتْ من زَماعِهِ

وما حَبَسَتْ "بغداد" منّا عزيمةً

بِمَكْتومِ مانَهْوى بها ومُذاعِهِ

جعلنا "الفراتَ" نحو حِلّةِ أهلِنا

دليلاً نُضِلُّ القَصدَ ما لم نُراعِهِ

إذا ما المَطايا غُلْنَ "فُرضةَ نُعْمٍ"

تواهَقْنَ لاستِهلاكِ "وادي سباعِهِ"

فكم جبلٍ وَعْرٍ خَبَطْنَ قِنانَهُ

ومُنخفِضٍ سهلٍ مَثَلْنَ بِقاعِهِ

ولمّا اطّلعْنا من "زينبةَ" مُشْرِفاً

يكادُ يوازي "مَنْبِجاً" باطّلاعِهِ

رأينا "الشّآمَ" من قريبٍ وأعْرَضَتْ

رقائقُ منهُ جُنّحٌ عن بقاعِهِ

ومازالَ إيشاكُ الرّحيلِ وأخْذُنا

من العِيسِ في نَزْعِ الدّجى وادّراعِهِ

إلى أن أطاعَ القُرْبُ بعدَ إيابِهِ

ولُوئِمَ شَعْبُ الحيِّ بعدَ انْصداعِهِ

فاخبر بمروره بالاماكن الآتية: بغداد والفرات وفرضة نعم ووادي سباع وزينبة ومنبج والشآم، فضلا عن عموم ما اشار إليه من جبال وسهول.

(١) ديوان البحتري ١٣١٧/٢-١٣١٨، وينظر: ديوان ابي تمام ٥٣٣/٣-٥٣٤، وديوان كشاجم ٢٠٩-٢١٠، والتبيان في شرح الديوان ٣٦/١-٤٤، وديوان مهيار الديلمي ٢٣٨/٣-٢٣٩.

وكما أن الزمان قد يتلمس بطريقة استدلالية، فإن المكان قد يحدد بالطريقة ذاتها. فحين يقول المتنبي مخاطبا سيف الدولة الحمداني بحلب(١):

لَئن تَركْنَ ضُمَيْرًا عن ميامِننا
لَيَحْدُثَنَّ لِمن ودَّعْتَهم نَدَمُ

فإنه ينبىء عن أن المكان الذي سيقصده فيما إذا غادر (حلب) هو مصر، حيث كافور الإخشيدي خصم سيف الدولة، ويستدل على ذلك - وهو ماتحقق فعلا فيما بعد - من أن (ضميرا) الذي ذكره المتنبي في هذا البيت هو جبل يصير على يمين الراحل إلى مصر من الشام (٢).

كما قد يعرض الشاعر لذكر أماكن مر بها في رحلة حرب عاش وقائعها، أو جرت فيها معارك خاض مجرياتها. كما جاء مثلا في قصيدة المتنبي، التي أولها (٣):

لياليَّ بعد الظّاعنينَ شُكولُ
طِوالٌ ولَيلُ العاشقينَ طويلُ

والتي منها قوله:

تُسايرها النّيرانُ في كلّ مَنزلٍ
به القَومُ صرعى والدّيارُ طُلولُ

---

(١) التبيان في شرح الديوان ٣/٣٧٢.

(٢) لعل في هذا البيت ما يعرف في النقد القصصي بـ (الاستباق)، الذي هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه سلفا، وهي العملية التي تسمى في النقد التقليدي (سبق الأحداث). إنه استشراف للمستقبل، وتكمن في استيحاء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد الذي سيتنامى صعدا من الماضي إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل إليها. الاستباق إذن حكي الشيء قبل وقوعه ... والشكل الروائي الذي يستطيع الراوي فيه ان يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو النص المكتوب بضمير المتكلم. (ينظر: بناء الرواية (سيزا) ٦١، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ٧٦، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٠٦، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ١٣٢-١٣٤)

(٣) التبيان في شرح الديوان ٣/٩٥-١١١. وينظر: شرح ديوان صريع الغواني ١٦١-١٦٩، وديوان البحتري ١/١٦-١٩ و ٢/٨٠٨-٨٠٩، وديوان أبي فراس ١٤-١٨ و ١٠٤-١١٩، وديوان السري الرفاء ٢/١١٠-١١٣ و ٥٣٥-٥٣٧.

وكَرّتْ فمَرّتْ في دماءِ مَلَطْيَةٍ
مَلَطْيَةُ أمٌّ للبنينَ ثكولُ

وأضعَفْنَ ما كلّفْنَهُ من قُباقبٍ
فأضحى كأنّ الماءَ فيه عليلُ

ورُعْنَ بنا قلبُ الفراتِ كأنّما
تَخِرُّ عليهِ بالرّجالِ سيولُ

ففضلا عما ذكره في هذه الابيات من اماكن، وهي: ملطية وقباقب والفرات، ذكر كذلك: درب القلة وحران ودلوك ومنجة وعرقة وموزار وهنريط وسمنين والران وسميساط ومرعش.

وتتجلى في الشعر العباسي ظاهرة مدح المدن أو هجائها أو رثائها أو تفضيل بعض منها على بعض، مما نعده إحساسا بالمكان ذا نزوع قصصي يتضح لنا فيما قد يرد في اثناء ذلك من وصف للمدينة – أو المكان بعامة – ، ومن قص لما وقع فيها من احداث، فضلا عما يمكن أن نلمسه من افكار وتداعيات تصور لنا ما يعتمل في نفس الشاعر بإزاء ما يتكلم عليه. قال الحسين بن الضحاك (ت ٢٥٠ هـ) يفضل مدينة (سر من رأى) على غيرها (١):

سُرَّ من رآ أسُرُّ من بغدادُ
فالهُ عن بعضِ ذكرِها المُعتادِ

حبّذا مَسرحٌ لها ليس يخلو
أبداً من طريدةٍ وطرادِ

ورياضٌ كأنّما نُشِرُ الزّهـ
ـرُ عليها مُحَبّرُ الأبرادِ

واذكر المُشرفَ المطلّ من التّلْـ
ـلِ على الصّادرينَ والوُرّادِ

وإذا رَوّحَ الرّعاءُ فلا تنـ
ـسَ رُواعي فراقِدِ الأولادِ

فهو يفضلها لجمال طبيعتها وماتتيحه من استمتاع وترفيه.

---

(١) اشعار الخليع الحسين بن الضحاك ٤٢.

وقال البحتري في وصف (المتوكلية)، المدينة التي بناها المتوكل قرب سامراء، وبنى فيها قصرا سماه الجعفري، مستعينا ـ أي الشاعر ـ في ذلك بأسلوب الخطاب(١):

يا أيّها المَلِكُ الّذي سُقْتِ الورى
من راحَتَيْهِ غمامةٌ ماتُقلِعُ
يُهْنيكَ في "المُتَوَكّليَّةِ" أنّها
حَسُنَ المَصيفُ بها، وطابَ المَرْبَعُ
فَيحاءُ مُشرِقةٌ يَرِقُّ نسيمُها
مَيثٌ تُدَرِّجُهُ الرِّياحُ وأجْرَعُ
وفَسيحةُ الاكنافِ ضاعَفَ حُسْنَها
بَرٌّ لها مُفْضٍ وبَحرٌ مُتْرَعُ
قد سُرَّ فيها الأولياءُ إذِ الْتَقَوْا
بفِناءِ مِنْبَرِها الجديدِ فجَمَّعوا
فارْفَعْ بدارِ الضَّرْبِ باقي ذِكرِها
إنّ الرّفيعَ مَحلّةً مَن تَرفعُ

وإذا ماكان المكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة وإحساسا آخر بالزمن وبالمحلية(٢)، فإن ما يصيبه من ضرر أو دمار ليدفع أبناءه إلى بكائه، واستلهام العبرة مما جرى. وهذا ماصنعه أبو يعقوب الخريمي في قصيدته التي وصف فيها ما آلت إليه مدينة بغداد بعد فتنة الأمين والمامون سنة ١٩٧ للهجرة، والتي أولها(٣):

---

(١) ديوان البحتري ٢/١٣١١-١٣١٢. وينظر، أمثلة على ماقيل في مدح أو وصف أو تفضيل أو هجاء: المصدر نفسه ٢/٧٠٨ و ٩٤٣-٩٤٤ و ٣/١٥١٤-١٥١٥، وديوان إسحاق الموصلي ١٥١-١٥٣، وديوان الصنوبري ٢٨٩-٢٩١، وديوان كشاجم ١٩٨-١٩٩، وشرح ديوان سقط الزند ١٥٨-١٦٢.

(٢) ينظر: الرواية والمكان ٥.

(٣) ديوان الخريمي ٢٧-٣٧. وينظر: ديوان إسحاق الموصلي ١١٦ (في خراب بغداد)، وأشعار الخليع الحسين بن الضحاك ٥١ (في خراب بغداد ووحشتها أيام حصارها في الحروب بين جيوش طاهر بن الحسين وجيوش الأمين)، وديوان ابن الرومي ٥/٢٣٧٧-٢٣٨١ (في رثاء البصرة وذكرما نالهم من صاحب الزنج)، وشعر ابن المعتز ق١ ٢/٥١٦ و ٣/٣٥٨-٣٥٩ (في خراب سر من رأى).

قالوا: ولم يلعب الزّمانُ بـ(بغـ
داد) وتعثّرْ بها عواثرُها

إذْ هي مثل العروس، باطنُها
مشوّقٌ للفتى وظاهرُها

جنّةُ خُلدٍ ودارُ مُغْبطةٍ
قَلَّ من النّائبات واترُها

وبعد أن يصف ماكانت عليه من عز ورخاء، يعرض لحدث الفتنة الذي أدى بها إلى الخراب:

فلم يُزلْ، والزّمانُ ذو غِيَرٍ،
يقدحُ في مُلكِها أصاغِرُها

حتّى تساقَتْ كأساً مثمّلةً
من فتنةٍ لايُقالُ عاثِرُها

ثم يشير إلى أسباب ذلك، ومنه:

رَقَّ بها الدّينُ واسْتُخِفّ بذي الـ
فضلِ، وعُزّ النّسّاكُ فاجِرُها

وخُطّمَ العبدُ أنفَ سيّده
بالرّغمِ، واسْتُعبدتْ حرائرُها

ثم يرسم صورا للدمار الذي حل بها، نتيجة لما كان منها:

فتلكَ بغداد ماتبنى من الذّ
لّةِ في دورِها عصافِرُها

محفوفةٌ بالرّدى مُنطّقةٌ
بالصّغرِ محصورةٌ جبابِرُها

مابينَ شطّ "الفراتِ" منه إلى
"دجلة" حيثُ انتهت معابِرُها

نار كهادي الشّقراء نافرةٌ
تركضُ من حولِها أشاقِرُها

يُحرِقُها ذا، وذاكَ يَهدِمُها
ويشتفي بالنِّهابِ شاطِرُها

و"الكرخُ" أسواقُها مُعطَّلةٌ

يُسْتَنُّ عيّارُها وعائرُها

أخرجتِ الحربُ من سواقِطها

آسادَ غيلٍ غُلْباً تُساوِرُها

حتى ينتهي إلى مدح المأمون، محرضاً إياه على إصلاح ما حل من فساد، وإعمار ما انتشر من خراب. إن هذه القصيدة تحكي قصة مدينة بغداد في فترة معينة من تاريخها، واصفة محللة.

وإذا ماكان نصيب مهم من الإحساس بالمكان يتعلق بطبيعة العلاقة بأهل المكان والقاطنين فيه، فقد يهجو شاعر مدينة أو بلدة إذا ما لم تتوافق طبائعه وأهلها. يقول أبو عثمان الخالدي(١):

"بغدادُ" قد صار خيرُها شرّاً

صَيَّرها اللّهُ مثلَ "سامرّا"

اطْلُبْ وفَتِّشْ واحْرِصْ فلستَ ترى

في أهلِها حرّةً ولا حُرّا

إن هذين البيتين ينبئان بخبر بغداد في تلك الحقبة التي قال فيها الشاعر بيتيه هذين، إن أهلها غارقون في الفساد حتى صار الخير شراً. ولكي يؤكد الشاعر زعمه، ويبرهن على صحته يتخذ من أسلوب الحوار وسيلة لذلك، فيأمر بالطلب والتفتيش الحريصين الدقيقين في البحث عن حرة واحدة أو حر في بغداد كلها، ليوحي إلى المتلقين بشقته من فشل من يسعى في طلب ذلك، فيصدق زعمه. ثم إنه يخبر ضمناً بما آلت إليه سامرا من خراب؛ إذ يدعو على بغداد أن تصير إلى ماصارت إليه سامرا.

إن الحديث عن وصف المدن، ليقودنا بالضرورة إلى الحديث عن وصف المكان بعامة، إذ غالباً مايلجأ الشعراء - كما القصاص -

---

(١) ديوان الخالديين ١٢٧. وينظر: ديوان الصنوبري ١١٢-١١٣(حيث يهجو ضيعة).

إلى وصف المكان ورسم ابعاده، وقد يبينون عن انفعالاتهم بإزائه؛ فهو المسرح الذي يحتوي حركاتهم وافعالهم، ومن ثمة افكارهم ومشاعرهم، سواء اعبروا عن ذلك بوساطة قصة متكاملة يسردون مجرياتها أم حدث بعينه يرسمون وقائعه أم تداعيات اختلجت بها صدورهم فاخرجوها إلى النور، وتاسيسا على هذا الفهم نؤيد من ذهب إلى أن الوصف ((من أهم الأساليب في تجسيد المكان))(١). وبخاصة إذا ما تكامل شقا هذا الوصف كما نذهب إلى تقسيمه، ماديا بوصف المكان بقعة جغرافية، ومعنويا بما يبعثه في النفس من مشاعر وافكار.

وإذا ما كان ((على الإنسان أن يحب المكان حتى يصفه بدقة وكانه عالم مصنوع من ذرات يصبح بالإمكان احتواء مشهد كامل داخل ذرة من الرسم))(٢)، فإن الشعر العباسي ذا النزعة القصصية قد حفل بهذا الحب بمعناه العميق. إنه حب الأرض والارتباط بها. على أن الشاعر العباسي قد عبر عن هذا كله على وفق ما تتيحه له طبيعة الشعر الفنية، محاولا استغلال أقصى مايمكنه من ذلك، خاضعا فيه لمقدرته الفنية أولا، ولطبيعة تعامله مع الموضوع ووجهة نظره إليه ثانيا. ومن ذلك الشعر مامر بنا آنفا من وصف المدن. ومنه وصف الطبيعة أيضا؛ إذ نعد وصف الشاعر إياها دلالة على مالديه من إمكانات فنية قد تجعل من هذا الوصف رسما للمكان في عمل قصصي. فضلا عما يمكن أن يحمله هذا الوصف من إيحاءات ودلالات نفسية تعتمل في نفس الشاعر، اسقطها الشاعر على الطبيعة في معرض وصفه إياها، بوعي منه أو بغير وعي، فإن ((المنظر الطبيعي حالة من حالات العقل))(٣).

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٥٧. كما ذهب الباحث نفسه إلى أن وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء لايقل أهمية عن سرد الأحداث أو الأفعال وذلك لأهميته في سرد الوقائع (ينظر: المصدر نفسه ١٦٦). وينظر تعريف سيزا قاسم للوصف (بناء الرواية ١٠٤-١١٣).
(٢) جماليات المكان ١٨٧.
(٣) نظرية الأدب ٢٨٨.

ومن الشعراء الذين اجادوا في وصف مجالي الطبيعة ورسمها السري الرفاء. من ذلك قوله في وصف بستان ممدوحه، الذي مدحه في هذه القصيدة ذاتها (١):

وَرَوْضٌ إذاما راضَه الغَيثُ أنشأتْ
حدائقُهُ وَشْياً كَوَشْي السّبائب

كأنّ سواقيهِ سلاسلُ فضّةٍ
إذا اطّرَدَتْ بين الصَّبا والجنائب

وحاليةِ الأجيادِ من ثمَراتِها
مُمَلّكَةِ الأجسامِ خُضْرِ الذّوائب

خَرَقْنَ الثّرى عن مائهِ الغَمْرِ فارْتَوَتْ
أسافلُها من زاخرٍ غيرِ ناضب

إذا ماسَقَتْهُنَّ السّحائبُ شَرْبَةً
خَلَطْنَ بماءِ البحْرِ ماءَ السّحائب

تُقِلُّ شماريخَ الثّمارِ كأنّها
إذا طلَعتْ حُمْراً أكفّ الكواعب

وجاعلةٍ دَرَّ السّحابِ مُدامةً
إذا شَرِبتْ دَرَّ السّحابِ الصّوائب

ويمضي في رسم هذا البستان، على الطريقة نفسها.

وممن وصفوا جانباً من مظاهر الطبيعة كذلك، الطغرائي، في مثل قوله في إحدى البقاع (٢):

وجَنّةٍ بالطّيب موصوفةٍ
مَوْشِيّةِ الأرجاءِ مَنسوجَه

كأنّما أزهارُ أشجارِها
وَشْيٌ على حسناءَ مَغْنوجه

---

(١) ديوان السري الرفاء ١/٣٢٥. وينظر: المصدر نفسه ١/٣٢٥-٣٢٨ و ٣٦١-٣٦٣ و ٢/١٢٨-١٣٠.

(٢) ديوان الطغرائي ١٠٧. وينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٢٥، وديوان البحتري ٢/٩٤٣-٩٤٤، شعر ابن المعتز ق١ ٢/٤٩٢ و ٥٣٢/٣، وديوان الصنوبري ١٨٠-١٨١، وديوان كشاجم ١٧٥-١٧٧.

يشقّها في وَسْطِها جَدْوَلُ

مياهُهُ العَذْبةُ مَثلوجه

له سواقٍ طُفَحتْ والْتَوَتْ

تلوّيَ الحَيَّةِ مَشجوجه

فَهْيَ رماحٌ أُشْرِعَتْ نحوها

تَطعنها سُلكَى ومخلوجه

أما المتنبي فإذ يصف مشهدا طبيعيا فإننا نرى انعكاس حالته النفسية في هذا الوصف. من ذلك وصفه لبحيرة طبرية، الذي جاء فيه (١):

لولاكَ لم اترُكِ البُحيرةَ والـ

غَـوْرُ دُفيءٌ وماؤها شَبِمُ

والموجُ مثلُ الفحولِ مُزبِدَةً

تَهْدِرُ فيها ومابِها قَطَمُ

والطّيرُ فَوقَ الحبابِ تَحسِبُها

فرسانَ بُلْقٍ تخونُها اللُّجُمُ

كأنّها والرّياحُ تضرِبُها

جيشا وغىً هازمٌ ومُنهَزِمُ

كأنّها في نهارِها قَمَرٌ

حَفّ بِهِ من جِنانِها ظُلَمُ

ناعمةُ الجسمِ لاعظامَ لها

لها بناتٌ ومالَها رَحِمُ

يُبقَرُ عنهنّ بَطْنُها ابداً

وما تَشكّى ولايسيلُ دَم

(١) التبيان في شرح الديوان ٤/٦٦-٦٨. وينظر: المصدر نفسه ٤/٢٥١-٢٥٦ حيث وصفه لشعب بوان، ذلك الوصف الذي انعكست فيه كذلك حالته النفسية آنذاك، ولكن بما يتناسب وما آلت إليه بعد ذلك الكم الكبير من التجارب والمحن التي عاشها او مربها. وقد حظيت هذه القصيدة (شعب بوان) بعناية عدد كبير من الدارسين والباحثين، متعرضين لها بالشرح والتحليل. (ينظر في ذلك: الرحلة في شعر المتنبي ١٩٦-١٩٧). ومن الأمثلة الاخرى في مثل هذا الامر، ينظر: ديوان أبي نواس ٦٨٢-٦٨٣.

تَغَنّتِ الطّيرُ في جوانبِها
وجادتِ الرّوْضُ حولَها الدِّيَم
فَهْيَ كماوِيّةٍ مُطَوّقَةٍ
جُرِّدَ عنها غشاؤها الأَدَم

تطغى على نظرة المتنبي هذه إلى بحيرة طبرية روح الحرب والقتال، فهو لم ير فيها غير الفحول والجيوش والفرسان،وليس من شك في أن هذا يرجع إلى طبيعة حالته النفسية آنذاك، فضلا عما كانت تضطرم به نفسه من آمال ومطامح ما كان يرى إمكان تحققها إلا بالقوة والشدة. يشعل ذبالة ذلك كله شباب يتفجر نشاطا*وحيوية وإصرارا. كما أن لمناسبة القصيدة وظروف إنشادها أثرا في ذلك وهو ما يتضح من سياق القصيدة كلها (١).

وإذا ما كان المتنبي هو نفسه بطل قصيدته هذه، بل ومعظم قصائده، بمعنى أنه الشخصية الرئيسة في جميعها؛ إذ أن شعره كله مركز على ذاته هو بكل ما يحتمل فيها من أفكار ومشاعر، ربما أكثر من غيره من الشعراء، فلعله في هذه الأبيات ــ كما في غيرها ــ ينطبق عليه قول الدكتور عمر الطالب «إن بطل القصة يسبغ على الطبيعة مشاعره الخاصة لينقل لنا أحاسيسه عبر الأشياء التي تحيط به لاعبر ذاته فقط. وهذه الحبكة تعبر عن أرفع درجات الفن القصصي الحديث. أن نصف الأشياء كما نحس بها، إنها وجهة النظر.. تدخل في صلب الحدث لتطوره وتنميه»(٢).

ومن الأماكن التي عرض لها الشعراء العباسيون بالوصف، بصفتها موقعا لحدث عاشوه، أو خبر رووه، الديارات. وغالبا ما تكون مجالس الخمر واللهو هي الحدث الذي يوصف أو الخبر الذي يروى، بما ينبىء بمدى حب كل من هؤلاء الشعراء أو الرواة الواصفين ــ ومن كان معهم ــ للهو وانغماسهم في العبث. فضلا عما قد يشير إليه الوصف من إعجاب بما قد يكون عليه الدير من دقة

(١) ينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١٩٥-١٩٦.
(٢) القصة في شعر امرىء القيس (مجلة) ٧٣.

في البناء وإتقان، وجمال في الموقع وبهاء. من ذلك ما قاله ابو بكر الخالدي في (دير الأعلى) وهو بالموصل(١):

وَاسْتَشرفَتْ نفسي إلى مُسْتَشْرَفٍ
للدَّيْرِ تاهَ بحُسْنِهِ وبطيبِهِ

مُتفرِّق آذِيُّ "دُجْلَةَ" تحتَهُ
بغديرِهِ وخليجِهِ وقليبِهِ

فنَعِمتُ بين رياضِهِ وغياضِهِ
وسكرتُ بينَ شروقِهِ وغروبِهِ

غَنَّى الجمالُ به فزادَ الثغْرُ من
تَفضيضِهِ والخدُّ من تَذهيبِهِ

واهتَزَّ غصنُ البانِ زُنَّارِهِ
واضاءَ جيدُ الرِّيمِ مليبِهِ

والدور كذلك مما تعرض له الشعراء العباسيون بالوصف. فإذا ماوصف ابن المعتز داره التي اشتراها من ابنة ابي نوح، فإنه يبدا وصفه بمقدمة طللية أولها:(٢)

قِفْ خليلي نُسائلُ الأطلالا
عن حبيبٍ قد كان فيها فزالا ..

حتى يقول في هذه الدار:

وغبارُ الطَّحينِ يدخلُ في الأنـ
ـفِ ولايتركُ اللُّحى والسِّبالا

وإذا ما ارْتقى إلى الجوِّ لم ندْ
رِ ابَدراً في ليلِنا أم هِلالا ..

ثم يقول، مستمرا في وصفها:

---

(١) ديوان الخالديين ٢٨-٢٩. وينظر: المصدر نفسه ٤٨-٤٩ و٧٥-٧٦ و٨٤-٨٥ و١١٥-١١٦، وشعراء عباسيون (مطيع بن إياس) ٣٦-٣٧، واشعار الخليع الحسين بن الضحاك ٣٧-٣٨، وديوان كشاجم ٢٣٣-٢٣٤، والديارات مواضع متفرقة.
(٢) شعر ابن المعتز ق١ ٢/٦٢٨-٦٣١.

وإذا ما ذكرتُ جُرذانَ داري
فَبِها يضربُ الورى الأمثالا
قد تَمرَّدْنَ منذ مات أبو نو
حٍ فَضَيَّرْنَ أرضَها غِربالا ..

ثم يقول كذلك :

ثم يأتي المساءُ فيها بِبَقٍّ
يُشعِلُ الحكَّ وسمُّهُ إشعالا
واردات إلى الدِّماءِ خفافا
صادراتٍ من الدِّماءِ ثِقالا
وبراغيثَ إن ظَفِرْنَ بجسمٍ
خِلتُ في كلِّ مَوضعٍ منه خالا

ومثل معاناة ابن المعتز، يعاني السري الرفاء، ولكنها بسبب ضيق دار نزلها ببغداد حتى إنه يدعو عليه بالخراب والإحراق، ليضيف إلى وصفه إياه لمحة نفسية تشير إلى انزعاجه منه وعدم تحمله السكنى فيه، يقول :(١)

لي مَنزِلٌ كوِجارِ الضَّبِّ أنزلُه
ضَنْكٌ تقارَبَ قُطراهُ فقد ضاقا
أراه قالِبَ جسمي حين أدخُلُه
فما أمدُّ به رِجْلاً ولا ساقا
فلستُ أعتدُّهُ رِزقاً أُسَرُّ به
وهل تُعَدُّ سجونُ النّاسِ أرْزاقا
أُناشدُ الغيثَ أن يجتازَهُ أبداً
ولامعَ البَرقِ أن يغشاه إحْراقا

أما أبو فراس الحمداني فإنه حين يصف منازله في منبج، يذكرها مشوقا إليها لجمالها وبهائها، فضلا عما تعبق به من

---

(١) ديوان السري الرفاء ٢/٥١١.

ذكريات عزيزة على نفسه . من ذلك قوله : (١)

تلكَ المنازلُ، والملا عبُ، لا أراها اللّهُ مَحْلا !
أوطنتُها ، زمنَ الصِّبا ، وجعلتُ مَنْبِجَ لي محلاّ
حيث التفتُّ رأيتُ ما ءً سابحاً ، وسكنتُ ظِلاّ
تَرَ دار وادي عينٍ قا صِرَ منزلاً رَحْباً ، مُطِلاّ
وتَحُلُّ بالجسرِ الجنا نَ، وتسكن الحصنَ المُعَلّى
تجلو عرائسه لنا هَزَجَ الذُّبابِ إذا تَجَلّى
وإذا نَزلنا بالسّوا جيرِ اجْتَنَيْنا العَيْشَ سَهْلا
والماءُ يفصِلُ بين زَهْـ ـرِ الرَّوضِ في الشَّطّين فَصْلا
كبساطِ وَشْيٍ جرَّدتْ أيدي القُيونِ عليه نَصْلا

فإذا ماعرفنا أن أبا فراس قال أبياته هذه في معرض قصيدة يصف فيها منازله هذه ويعرض بالذين شمتوا به حينما أسر، فضلا عن جمالها وماتكتنز به من ذكريات ـ كما قال ـ أدركنا مغزى هذا الحنين الذي يتلبسه إليها؛ فبيت الإنسان امتداد لنفسه (٢).

وقد يصف الشعراء العباسيون قصورا أو بيوتا ليست لهم، إنها بيوت سواهم من ممدوحين أو أصدقاء جالسوهم فيها أو عاشوا أحداثا وقعت فيها . من ذلك وصف ابن المعتز قصور الخليفة المعتضد بالله، المعروفة بالثريا (٣). يقول:

ماللثّريّا شبيهٌ فيما بنى قطّ باني
حيطانُه من نورٍ والسّقفُ من نيرانِ
وأغصنٌ مائساتٌ للعِيسِ بين جِنانِ
والماءُ يغدو عليها في جدولٍ ريّانِ
فعِشْ سليماً به يا خليفةَ الرّحمنِ

---

(١) ديوان أبي فراس ٢٣٩.
(٢) ينظر: نظرية الأدب ٢٨٨، وجماليات المكان ٩٢ و ١٣١.
(٣) شعر ابن المعتز ق١ ١/٥٩٧-٥٩٨. وينظر: المصدر نفسه ق١ ١/٤٣٣-٤٣٦، وديوان الخالديين ٩٨-٩٩، وديوان مهيار الديلمي ١/٣٤٨-٣٥٤.

وقد يصف الشاعر بناء أو صرحا شامخا، كما فعل البحتري مع إيوان كسرى. وهنا نلحظ أبعادا ثلاثة لمثل هذا الوصف: أولها أنه يصف هذا البناء بوصفه معمارا فنيا، ثانيها أنه يحكي قصة هذا البناء بما مر عليه من أحداث وأناس، وثالثها أنه يتعزى به ويلتمس العبرة منه. يقول من ذلك(١):

حَضَرَتْ رَحْلِيَ الهمومُ فَوَجّهْـ
تُ إلى "أبيضِ المدائنِ" عَنْسي

أَتَسلّى عن الحظوظِ، وآسى
لِمَحَلٍّ من "آلِ ساسانَ" دَرْس

أَذْكَرَتْنيهمُ الخطوبُ التّوالي،
ولقد تُذكِرُ الخطوبُ وتُنسي

ويقول:

فَهْوَ يُبدي تَجَلُّداً، وعليهِ
كَلْكَلٌ من كلاكلِ الدّهرِ مُرسي

لم يَعِبْهُ أنْ بُزَّ من بُسُطِ الدّيـ
باجِ، واسْتُلَّ من ستورِ الدِّمَقْس

مُشْمَخِرٌّ، تعلو لهُ شُرُفاتٌ
رُفِعتْ في رُؤوسِ "رَضْوى" و"قُدْس"

لابِساتٌ من البياضِ فما تُبْـ
صِرُ منها إلّا غلائلَ بُرْس

إنه يصف محلا جرت فيه حوادث، ومرت عليه خطوب، فاحتوى الأولى واحتوته الثانية.

ومن الأماكن التي استوعبت حركة الشاعر العباسي، مادية ومعنوية، فعرض لها بالوصف والتأمل: الأطلال والديار المقفرة والمنازل المهجورة، من بعدما كانت تنبض بالحياة وتعج بها.

---

(١) ديوان البحتري ٢/١١٥٢-١١٦٢. وينظر: المصدر نفسه ٤/٢٤١٦ - ٢٤٢٠ (في وصف البركة)، وديوان الخالديين ١٥٥-١٥٦ و ١٦٥-١٦٦ (في صفة "القلعة" التي بناها سيف الدولة الحمداني).

سواء أصدر ذلك من تجربة حقيقية عاشها الشاعر وعانى منها أم كان من قبيل التقليد الفني. وما يعنينا أنه قد أفاد منها، موظفا إياها في التعبير عما أراد البوح به والإعلان عنه. وغالبا ما نعثر في مثل هذه الأوصاف، وما تزخر به من مناجاة وتداعيات، على ما نبحث عنه من نزوع قصصي، يتجلى في رسم أبعاد مثل هذه الأماكن ماديا، فضلا عما تثيره من انفعالات في نفس الشاعر تومئ إلى إحساسه الخاص بهذا المكان، وما للزمن من دور أو بعد في ذلك وبخاصة إذا ما كان الشاعر (أو الراوي) قد عاش حدثا حقيقيا أثر فيه بين جنباتها. يقول مسلم بن الوليد (١):

آثارُ أطْلالٍ "برومَـــةَ" دُرَّسِ
هِجْنَ الصَّبابةَ واسْتَثَرْنَ مُعَرَّسي

أوحَتْ إلى دُرَرِ الدّموعِ فاسْبَلَتْ
واسْتَفْهَمَتْها غيرَ أنْ لم تَنْبِسِ

زَجِّ الهوى أوْ دَعْ دموعَكَ تَبْكِهِ
واجْنَحْ إلى خُطَطِ المَتالفِ واحْبِسِ

وَكَلَ الزّمانُ إلى البِلى أطلالَها
فَخَلَتْ معالِمُها كأنْ لم تؤنَسِ

وهذا أبو العلاء المعري، يقول مخاطبا مغاني اللوى(٢):

مغاني اللّوى من شَخصكِ اليومَ أطلالُ،
وفي النّومِ مغنىً من خيالكِ مِحْلالُ

معانيكِ شتّى، والعبارةُ واحدٌ،
فَطَرْفُكِ مُغتالٌ، وزَنْدُكِ مُغتالُ

وأبْغضتُ فيكِ النّخلَ، والنّخلُ يانعٌ،
وأعْجَبَني من حُبّكِ الطَّلْحُ، والضّالُ

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ١٣٠-١٣١. وينظر: القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) ١٢٤-١٤٤.
(٢) شرح ديوان سقط الزند ١٤٦.

وأهوى لجرّاكِ السّماوةَ والقَطا
ولو أنّ مِنْفَيهِ وشاةً وعُذّال
حَملتْ من الشّامَيْنِ أطيبَ جُرْعةٍ
وأنزَرَها، والقَومُ بالقَفْرِ ضُلّال،
يلوذُ بأقطارِ الزّجاجةِ بعدما
أُريقت لما أهديتِ في الكُثرِ أمثال،
فسقياً لكأسٍ من فمٍ مثل خاتمٍ
من الدُّرّ لم يُهْمُمْ بتَقْبيلهِ خال ...

أما الشريف الرضي فإنه ما أن اجتاز بالحيرة حتى خاطبها يرثي آل المنذر بن ماء السماء، الذين كانوا أهلها، وذاكرا بعضا مما كان من أفعالهم حين كانوا سادتها، فقال(١):

أينَ بانوكِ أيّها الحيرةُ البيـ
ضاء والموطِئون منك الدّيارا
والأُولى شقّقوا ثراك من العشـ
ـب وأجْرَوْا خلالكِ الأنهارا
المهيبونَ بالضّيوفِ، إذا هَبـ
ـبتْ شمالا والموقِدون النّارا
كلّما باخ ضوؤها أقضموها
بالقُبَيْبات مندليّاً وغارا
رَبطوا حولكِ الجيادَ وخطّوا
لك من مركزِ العوالي عِذارا...

إن الوقوف على الأطلال ووصفها وتأملها ومخاطبتها، هو خروج من اللحظة الزمانية الآنية، من الزمان الحقيقي الخارجي الذي تضبطه عقارب الساعة إلى الزمان النفسي الذي يضبطه المكان فقط. ليسبح الشعراء في زمن ماضٍ، لاتضبطه عقارب الساعة لأنه

(١) ديوان الشريف الرضي ١/٣٩٣. وينظر ـ فضلا عن ذلك ـ: ديوان أبي تمام ١/٢٠١، وشعر ابن المعتز ق١ ١/٧٠ ـ ٧٤ و ١٤٩ ـ ١٥٠، وديوان الصنوبري ٥٠ ـ ٥١، والتبيان في شرح الديوان ٣/ ٢٤٩ ـ ٢٥٠.

يعيش في داخلهم ولا يفرض من الخارج(١)، فيرتد كل منهم إلى اللحظة أو اللحظات التي تستثيرها فيه هذه الأطلال، كل بما تعنيه له - هذه الأطلال - في تلك اللحظة التي يتعامل في اثنائها معها، وما تمثله له من افكار واحاسيس.

إن ما عرفنا له من تعامل الشعر العربي العباسي ذي الروح القصصية مع المكان، يتفق - مع احتفاظه بخصائصه الفنية المتميزة - وما يذهب إليه النقد القصصي الحديث من أن المكان ((لم يعد ممثلا للإطار الذي تجري فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات بل إنه قد يكتسب سمات الشخصية الحية ويتم تحديد أدوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان، كما انهم يخفقون في تحقيق ذواتهم خارجه. وفي هذه الحالة يضفي الكاتب على المكان صفات خيالية على خصائصه الفعلية. وقد يصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطاً باللحظة النفسية التي تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينهار))(٢).

ولقد يعمد بعض من الشعراء إلى محاولة توقيت الزمان وتحديد المكان لما يروون وقائعه من حدث - أو احداث -، وما يقصون تفاصيله من خبر - أو اخبار - . من ذلك قول الأبيوردي(٣):

وَاهاً لأيّامي بأكنافِ اللِّوى
والدَّهرُ طَلْقُ المُجتلى رَطْبُ الثّرى
إذِ الشّبابُ الغَضُّ يندى ظِلُّهُ
وصَبْوَتي يَعذِرُني فيها الصِّبا...

فهو يحن لمكان وزمان سابقين، حدد المكان بأكناف اللوى، وعين الزمان بأيام صباه وشبابه.

أما ابن المعتز فإنه أدق تخصيصاً، حين قال(٤):

---

(١) ينظر: القصة في شعر امرىء القيس ٦٤.
(٢) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٥٥.
(٣) ديوان الأبيوردي ١/٦٢٠.
(٤) شعر ابن المعتز ق١ ٢/٣١٦.

سقْياً لدارٍ بنَهرِ الكَرخِ من دارِ
تركتُ فيها لُباناتي واوطاري

مُذْ عهدُ حَوْلَيْنِ لم أُلْمِمْ بساحتِها
دارتْ عليهمْ رُحى الدّنيا باطوارِ...

فهو يدعو بالسقيا لمكان بعينه هو دار بنهر الكرخ، تلك الدار التي لم يزرها منذ حولين تحديدا.

ولعل ابا القاسم الواساني اكثر دقة في تعيين الزمان والمكان، تمشياً مع دقائق الحدث الذي يقصه (١). فالنداء إلى حضور دعوته التي اقامها في قرية حمرايا من اعمال دمشق، بدا من دمشق:

ضُربَ البوقُ في دمشقَ ونادَوْا
لشقائي في سائرِ البلدانِ

ثم لتجتمع الجموع من بلدان عدة واقوام مختلفة للوفود عليه:

جمَعوا لي الجموعَ من خَيلِ جيلا
ن وفرغانة إلى ديلمانِ

ومن الرّومِ والصّقالبِ والتّر
كِ وخلقاً من بلغر واللان

ومن الهندِ والطّماطمِ والبَر
برِ والكيلجوج والبيلقان ...

والبوادي من الحجازِ إلى نجـ
ـد مَعَدِيُّها معَ القحطاني ...

وقد اعد هؤلاء الناس انفسهم لهذه الوليمة بحيث انهم لم ياكلوا منذ ثلاثين يوماً:

مِعَدٌ جُوِّعتْ ثلاثين يوماً
بسلاحٍ شاكٍ من الاسنانِ

وقد رحلوا من بيوتهم ليلة المرفع، يركضون البريد تسعة اميال،

---

(١) ينظر يتيمة الدهر ١/٣٣٩ – ٣٤٨، وص ٤٢ – ٤٨ من هذا البحث.

ليملوا إليه ليلة الخميس:

رحلوا من بيوتهم ليلةَ المَرْ
فع من اجلِ أكلةٍ مجانِ
يركضون البريدَ تسعةَ أميا
لٍ بنصِّ الوجيفِ والذملانِ...
وردوا ليلةَ الخميسِ علينا
في خميس ملء الرّبا والمحاني

وبعدما اكلوا بداوا بالعبث.. ومن ذلك انهم القوا بدجاجه وسط القرية بعدما كسروا سيقانها:

ورايتُ الدّجاجَ في وسطِ القُرْ
يــةِ مُلقى مكسَّرَ السّيقانِ

واستمروا في عبثهم حتى الفجر... وكان من ذلك العبث انهم هدموا جوزته:

فاقاموا سواسهم والمكاريـ
ـن إلى أن سمعتُ صوتَ الأذانِ
ينقلونَ الأحطابَ من حيثُ وافو
ها فبالطّبرسر لي غيفتان
جوزة كان حملُها احسن الحمـ
ـل وكانت ظليلةَ الأفنان
كان لي في فِنائها مَنزلٌ رحـ
ـبٌ انيقٌ يحفّه نهران
ورياض مثلِ البرود علاها الطـ
ـطلُّ بين البهارِ والأقحوان
وطيور ما بينها تتغنّى
بجميعِ اللّغاتِ والألحان
هي كهفي ومُستظلّي من الحـ
ـرّ وذخري لنائبات الزّمان
احرقوها ياقوم في ساعةِ القَفـ
ـز وضرب الأحطاب بالنّيران

بعد ذلك، وصل بهم المجون إلى حد هتك عرض نسائه وغلمانه ، وكان ذلك في غسق الليل:

لو سَمِعتُم يا قومُ في غسقِ اللّيْـ
ـلِ بكاءَ النِّساءِ والولدانِ

ثم عاثوا بداره واثاثه إتلافا وتخريبا:

ثم راحوا بعد الهدوءِ إلى دا
ري فلم يتركوا سوى الحيطان

ثم يعدد أشياءه واثاثه التي اتلفوها وعبثوا بها. وإذ أصبحت داره على هذه الحالة فقد شبهها بالمسجد الجامع في ليل منتصف شهر رمضان:

خلتُ داري يا إخوتي المسجدَ الجا
معَ ليلاً للنّصفِ من رمضانِ

وبعد كل ما كان منهم من عبث ومجون وسوء:

هَوّموا ساعةً كتهويمةِ الخا
ئفِ في غيرِ أرْضِهِ الفزعان

ثم قاموا ليلاً وقد جَنَح النّسـ
ـرُ ومالَ السِّماكُ والفَرقَدانِ

يصرخونَ الصّبوحَ يا صاحبَ البَيْـ
ـتِ فأبْكَوْا عيني وراعَوْا جَناني

ثم أخيرا عبثوا به هو.. وسرقوا ما بقي عنده من اشياء واثاث .. وذهبوا.

وعلى الرغم من كل هذا الذي اوردناه من أمثلة لما في هذه القصيدة من تحديدات وتخصيصات للزمان والمكان والاشياء، فإنها – أي القصيدة – لاتعدم أمثلة أخرى غير هذه من تعيين للزمان والمكان فضلاً عن الاثاث والممتلكات. وذلك كله في أثناء تقصي الشاعر أو الراوي لتفصيلات ما جرى في أثناء تلك الدعوة – الحدث.

ومن التحديدات الدقيقة، زمانا ومكانا ما خصه الشعراء العباسيون بالنظم من أحداث تاريخية مهمة، مثل نظم الشاعر دعبل الخزاعي في مقتل الحسين عليه السلام، وذلك بأن أطلق على حادثة مقتله (يوم الطف)، فحدد الزمان والمكان (١).

وقد يبين الشعراء عن إحساسهم النفسي بالزمان والمكان معا. فهذا مروان بن أبي حفصة يقول (٢):

أفي كلّ يومٍ أنتَ صَبٌّ ولَيلةٍ
إلى أمّ بكرٍ لا تفيقُ فتُقْصِرُ؟

أُحِبّ على الهجرانِ أكنافَ بَيتِها
فيالكَ من بَيتٍ يُحَبُّ ويُهْجَرُ

فما يؤرقه من أمرٍ هو حبه أم بكر، تلك التي تشغل مبابته إليها كل وقته، وتملأ كل زمانه؛ فهو يصبو إليها في كل يوم وليلة خاصة وأنها قد هجرته. ثم إنه - على الرغم من هجرانها إياه - يحب أكناف بيتها؛ ذلك أنه المكان الذي يذكره بها، فهو الامتداد لها أو ما بقي له منها.

أما ابن الرومي فيعلن عن شكواه من الزمان متمثلاً بالدهر، صيفه وشتائه، وكراهيته للمكان متمثلاً ببره وبحره (٣). من ذلك قوله:

إلى اللهِ أشكو سُخْفَ دَهري فإنّه
يُعابِثني مُذ كنتُ غيرَ مطائبِ

أبى أن يُغيثَ الأرضَ حتّى إذا ارْتَمَتْ
برَحْلي أتاها بالغيوثِ السّواكِبِ

سقى الأرضَ من أجلي فأضحَتْ مَزِلّةً
تمايَلُ صاحيها تمايُلَ شاربِ

لتَعويقِ سيري أو دحوضِ مَطيّتي
وإخصابِ مُزورٍّ عن المجدِ ناكِبِ

---

(١) ينظر: شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤. وينظر أيضا: ديوان أبي فراس ٢٠ - ٢١.
(٢) شعر مروان بن أبي حفصة ٥١.
(٣) ديوان ابن الرومي ١/٢١٤ - ٢١٧.

ثم يقول:

فـذاكَ بـلاءُ البـرِّ عندي شاتياً
وكم لِيَ من صَيفٍ بهِ ذي مثالبِ...
فَدَعْ عنكَ ذكْرَ البَرِّ إنّي رأيتُه
لِمَن خافَ هَوْلَ البحرِ شرَّ المَهاوب
كـلا نُزُلَيْهِ صيفُهُ وشتاؤه
خلافٌ لما أهواه غَيرُ مُصاقبِ...

حتى يقول:

وأمّا بلاءُ البحرِ عندي فإنّه
طواني على رَوْعٍ مع الرّوحِ واقبِ
ولو ثابَ عقلي لم أدعْ ذِكْرَ بَعضهِ
ولكنّهُ من هَوْلهِ غَيرُ ثائبِ
ولِمْ لا ولو أُلْقيتُ فيه وصَخرةً
لوافَيْتُ منه القَعْرَ أوّلَ راسِبِ
ولم أتعلّمْ قطّ من ذي سباحةٍ
سوى الغَوْصِ، والمَضْعوفِ غَيرِ مغالبِ ...

إنها نظرة خاصة الى الزمان والمكان كليهما، نظرة يغلفها التشاؤم والسوداوية. نابعة من ظروف الشاعر الخاصة، ومدى استعداده النفسي والفكري للتكيف معهما، إن قبولا أو رفضا، إيجابا أو سلبا.

إن مثل هذا النمط من التعبير شعرا عن الإحساس الذاتي بالزمان والمكان، ليقترب من التعبير عن الإحساس بهما في العمل القصصي النثري، ولكن كلا بما يبيحه له نوعه الفني – الشعرفي الأول، والنثر في الثاني – من طرائق، ويتيحه له من إمكانات. وقد يقترب في نماذج منه، في ما تصوره من مناجاة، من حدود ما عرف حديثا في الفن الروائي بتيار الوعي.

الفصل الرابع

السرد

ـ الفصل الرابع ـ

السـرد

لقد خضع مصطلح السرد لكثير من الشرح والتوضيح، وذلك على اختلاف توجهات الباحثين او المدارس، فكريا وفنيا وجماليا، فذهب كل إلى تأصيله وتحديده على وفق رؤاه الخاصة. ومن هنا آثرنا أن ننوه بأن تناولنا للسرد في هذا الفصل سيكوّن بما يتناغم وطبيعة تعاملنا الخاص مع موضوع البحث.

تكشف الدلالة المعجمية والاصطلاحية للسرد عن كونه (الأداة الأساسية الفاعلة في عملية بناء النص، فهو اداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي، سواء كان ملحمة او رواية اوقصة قصيرة، وتتميز تلك الأجناس عن بعضها بوساطة اساليب السرد التي تعتمد عليها، إضافة إلى سماتها الخاصة) (١). واستنادا إلى هذا التحديد لوظيفة السرد، يدخل الوصف والحوار بوصفهما وسيلتين سرديتين يستعين بهما السرد في عملية البناء الشاملة للنص القصصي(٢).

يقسم السرد تبعا لعامل الزمن في العمل الأدبي إلى (٣):

---

(١) البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦١. وينظر: المصدر نفسه في المكان نفسه، فيما اتى به صاحب هذا الكتاب من دلالات معجمية واصطلاحية لمفهوم السرد. وينظر أيضا: صورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٩. وقد ذهب عدد من الدارسين إلى تعريف السرد على انه نقل الحادثة من صورتها الذهنية او الواقعية إلى صورة لغوية. (ينظر: الأدب وفنونه ١٤٨، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤٠، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١١).

(٢) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦٢.

(٣) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ٩٦-٩٩.
وجاء في ص٧٣-٧٤ من هذا المصدر نفسه، نقلا عن جينات Genette، ان لكل واقع قصصي ثلاثة ابعاد:
أ/ الحكاية: اي جملة الأحداث التي تدور في إطار زماني ومكاني ما وتتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد.
ب/ السرد: وهي العملية التي يقوم به السارد أو الحاكي (الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (اي الخطاب) القصصي والحكاية (اي الملفوظ) القصصي.
ج/ الخطاب القصصي أو النص: وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا' حكايته في صلبها.
وينظر ص ١٣٠ من هذا البحث تعليقنا على بيت المتنبي:

لئن تركن ضميرا عن ميامننا ليحدثن لمن ودعتهم ندم

إذ لعله يدخل فيما اصطلح عليه بالسرد لمتقدم.

١- السرد التابع: وهو الذي تروى من خلاله أحداث حملت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها، فيتم السرد عندئذ بصيغة الماضي. وهذا هو النمط التقليدي الأكثر انتشارا.

٢- السرد المتقدم: وهو سرد استطلاعي يأتي بصيغة المستقبل، وهو نادر في تاريخ الأدب.

٣- السرد الآني: وهو السرد الذي يأتي معاصرا لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تجري في آن واحد، فيأتي دائما بصيغة الحاضر.

ويرتبط السردبالراوي أو السارد Narrater والرؤية Vision أو وجهة النظر Point of View، «فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعينا برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية»(١). بمعنى أن الراوي هو «أسلوب صياغة .. وهو أسلوب تقديم المادة القصصية»(٢). فالروائي هو خالق العالم التخييلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات كما اختار الراوي، لكنه لايظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي.. وبذلك كانت هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لايساوي ذاك، إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله (٣).

وقد أثارت علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات أسئلة عديدة تتعلق بماهية العلاقة بينهما، تصدى النقاد والدارسون المعنيون بفن السرد للإجابة عنها .. وكانت الرؤية أو وجهة النظر تشغل المكانة الأساس في تحديد العلاقة بين الراوي وبقية العناصر

(١) البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦٢.
(٢) بناء الرواية (سيزا) ١٨٠.
(٣) ينظر: المصدر نفسه المكان نفسه.

الفنية في العمل القصصي(١). إلا اننا سنكتفي ههنا بأن نعرض لها منضوية تحت أسلوبين رئيسين هما: السرد الموضوعي والسرد الذاتي.

ولقد حددت للسارد أو الراوي وظائف مختلفة، يخدم من خلالها النص ويساعد على تأدية المهمة التي وجد من أجلها(٢). وهذه الوظائف هي(٣):

١- وظيفة السرد نفسه، وهي بديهية إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية.

٢- وظيفة تنسيق: فالسارد يأخذ على عاتقه كذلك التنظيم الداخلي للخطاب القصصي (تذكير بالأحداث أو سبق لها، ربط لها أو تأليف بينها..)

٣- وظيفة إبلاغ: وتتجلى في إبلاغ رسالة للقارىء سواء أكانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أم مغزى أخلاقيا أو إنسانيا.

٤- وظيفة انتباهية: وتتمثل في اختبار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه (المتلقي) وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارىءعلى نطاق النص حين يخاطبه السارد مثلا بصفة مباشرة.

٥- وظيفة استشهادية: وتظهر هذه الوظيفة مثلا حين يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته.

---

(١) للاطلاع على الكثير الذي قيل في هذا الموضوع، ينظر: الأدب وفنونه ١٤٩، وبحوث في الرواية الجديدة ٦٣-٧٦، ونظرية الأدب ٢٨٩-٢٩٣، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤٠، وصنعة الرواية ٧٥-٧٧، وصورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٩-٣٣١، وبناء الرواية (سيزا) ١٧٥-٢٢٦، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ١٠٢-١٠٤، والنقد التطبيقي التحليلي ٨٥-٩٦، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ١٠٠-١٠٢، وفن كتابة الرواية ٢٠-٢٤، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦٢-١٦٧، ومجلة آفاق (المغربية) العدد 8-1988/9 عدد خاص بالسرد، ومجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) س٩ع١/١٩٨٩ عدد خاص بالرواية، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٢٧-١٣٤.

(٢) وإذاما كان السارد أسلوب صياغة، تغدو وظيفة السارد وظيفة للسرد. واستنادا إلى هذا أورد بعض الباحثين وظائف السارد هذه على أنها وظائف للسرد. (ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٧٠).

(٣) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ١٠٣-١٠٦.

٦- وظيفة ايديولوجية او تعليقية : ويقصد هنا النشاط التفسيري، وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي.

٧- وظيفة إفهامية أو تاثيرية : وتمثل في إدماج القارىء في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه او تحسيسه ، وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية .

٨- وظيفة انطباعية او تعبيرية : ويقصد هنا تبوؤ السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن افكاره ومشاعره الخاصة ، وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية أو الشعر الغزلي.

أسلوبا السرد :

أشرنا آنفاً إلى أننا سنكتفي في هذا البحث بالتعرض إلى علاقة الراوي أو السارد بالأحداث والشخصيات أو بقية العناصر الفنية في العمل القصصي منضوية تحت أسلوبين رئيسين هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي، بعيداً عن خوض غمار ماقيل من تفصيلات دقيقة ، تشعبت بتشعب رؤى الباحثين والدارسين الخاصة ، فضلا عن اختلافاتهم العامة باختلاف المدارس الفكرية والفنية التي تنتمي إليها كل مجموعة منهم ، مما لايعنينا في هذا البحث. وإن كان ماسنعرض له يجمع هذه التفصيلات ولكن في خطوط عريضة بما يتناسب وطبيعة رؤيتنا لموضوعنا هذا . على أننا سنحاول عدم إغفال التنبيه إلى أي من تلك التفصيلات إذا ما اقتضى منهجنا ذلك في غضون الدراسة .

أولاً : السرد الموضوعي:

ويسمى بسرد (الراوي العليم) ، ذلك أن الراوي أو السارد فيه هو الذي ينتخب الأحداث ويفسرها ويعللها ، وهو الذي يقدم الشخصيات ويجسد لنا صراعها الفكري والنفسي وعلاقاتها فيما بينها ، ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوناته ، ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخه ، ويتحكم في زمان الأحداث، موقفاً أو واصلا . إنه ينتقل بين عناصر العمل القصصي بحرية ، من غير أن يسوغ افعاله .

وإذا ماعرف هذا الأسلوب تجدداً أو تنوعاً على مر الزمن الذي ترسخ فيه بوصفه الأسلوب الأكثر انتشاراً في الكتابة القصصية ، فإن هذا التجدد والتنوع لم يتجاوز حدود هيمنة الراوي العليم ، وإنما اقتصر على مقدار قرب هذا الراوي أو بعده عن الأحداث، أو مقدار معرفته النسبية بالشخصيات.(١)

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦٨-١٦٩.

ويتجلى السرد الموضوعي ـ اكثر مايتجلى ـ في موضوع هذا البحث، في المطولات التاريخية مثل مطولة علي بن الجهم، التي يقص فيها الحوادث التاريخية المهمة منذ نشاة الخليقة حتى ايامه هو(١). ومزدوجة ابن المعتز التي دون فيها سيرة الخليفة العباسي المعتضد(٢). بل إن ابن الجهم يبدا مطولته هذه بمخاطبة المتلقين، مخبراً إياهم ان مصادره، فيما سيقص من اخبار، وثيقة أمنية، وذلك بأبيات ستة اولها: (٣)

الحَمدُ للّهِ المُعيدِ المُبدي حمداً كثيرا وهْوَ اهلُ الحَمدِ
ثُمَّ الصّلاةُ أوّلاً وآخِرا على النّبيّ باطناً وظاهرا

ثم يقول:

ياسائلي عن ابْتداءِ الخَلقِ مسالةَ القاصدِ قَصْدَ الحَقِّ
اخبَرني قَومٌ منَ الثّقاتِ أُولو علومٍ واولو هَيْئاتِ
تَقدّموا في طَلَبِ الآثارِ وعرفوا حقائقَ الاخْبارِ
وفهموا التّوراةَ والإنجيلا واحكموا التّنزيلَ والتّأويلا...

فبعد أن يخاطب القارىء أو المتلقي مسميا إياه بالسائل، يخبر ان المصادر التي استقى منها مادته هي اخبار الثقات من ذوي الاختصاص، الذين اخذوا علومهم من التوراة والإنجيل والقرآن، تلك الكتب المقدسة الثلاثة التي غدت بالضرورة مصادره هو ايضا، ثم إنه سيحيل إلى كل منها على حدة في اثناء القصيدة، ناسباً إليه ما اخذه منه من علم او خبر(٤).

ثم إنه يختمها بقوله: (٥)

---

(١) ينظر: ديوان علي بن الجهم ٢٢٨-٢٥٠، وعلي بن الجهم حياته وشعره ١٩٣-٢٠٦.
(٢) ينظر: شعر ابن المعتز ق١ ١/٥١٩-٥٩١، وابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان ١٧٠-١٧٤.
(٣) ديوان علي بن الجهم ٢٢٨.
(٤) ينظر: المصدر نفسه ٢٢٨-٢٥٠، وعلي بن الجهم حياته وشعره ٢٠١-٢٠٢.
(٥) المصدر نفسه ٢٥٠.

فَنحْنُ في خلافةٍ مُباركهْ　　خَلَتْ عن الإضْرارِ والمُشاركهْ
فالحمدُ للّه على إنعامِه　　جميعُ هذا الأمرِ من أحْكامِه
ثمّ السّلامُ أوّلاً وآخرا　　على النّبيّ باطناً وظاهرا

وفيما بين تلك المقدمة وهذه الخاتمة يقص علينا الأحداث التاريخية، متتابعة متسلسلة بأسلوب (الراوي العليم) الذي خبر كل شيء مما يقول. من ذلك قوله (١):

وقامَ بالخلافةِ المَنصورُ　　فاسْتوْسقتْ بعَزْمهِ الأمورُ
فعاشَ ثِنْتَينِ وعشرينَ سنه　　يحمي حمى الملكِ ويفني الخَوَنَهْ
ثمَ توفي محرماً بمكّه　　فورثَ المَهْديُّ عنه مُلكَه
فعاشَ عَشرَ حِجَجٍ وشهرا　　ونصفَ شهرٍ ثم زار القَبرا
واسْتخلفَ الهادي موسى بعدَهُ　　وكان قد ولاّه قبلُ عَهدَهُ
وعاشَ موسى سنةً وشهرين　　تنقصُ يَوماً واحداً أو اثنَيْن
وقام بالخلافةِ الرّشيدُ　　الملكُ المُمَنَّعُ السّعيدُ.

ويتجلى هذا الأسلوب من السرد كذلك، في ما بين أيدينا مما نظمه بعض من الشعراء العباسيين من قصص الأمثال. من ذلك قصيدة الطغرائي، التي منها: (٢)

إذا كُنتَ للسّلطانِ خِدْناً فلا تُشِرْ
عليهِ بما يُؤذي به الدّهرُ مُسْلِما
فقد جاء في أمْثالِهمْ أنّ ثَعلباً
وذئباً أصابا عند لَيْثٍ تَقَدُّما
أضَرَّ بهِ جوعٌ طويلٌ فَشَفَّهُ
وأبقى لهُ جلْداً رقيقاً وأعظُما
ففازَ لديه الذّئبُ يوماً بخلوةٍ
فقال: كفاكَ الثّعلبُ اليومَ مَطعَمَا

(١) ديوان علي بن الجهم ٢٤٧-٢٤٨.
(٢) ديوان الطغرائي ٣٥٥-٣٥٦. وينظر ص ٤٠ - ٤١ من هذا البحث.

فكُلْهُ واطْعِمْهُ فما هو شكلُنـا
ولستُ أرى في أكْلِهِ لك مأثَما
فلمّا احسَّ الثُّعلُبانُ بكَيْدِهِ
تطبّبَ عند اللّيْثِ واحْتالَ مُقْدِما ...

فالطغرائي وإن بدا قصيدته بحكمة اطلقها متوسلا في تقديمها بصيغة الخطاب - خطاب المتلقي -، والتي لم تشغل اكثر من بيت واحد -، فإنه عرض موضوع القصيدة، الذي نظمه على شكل قصة، بأسلوب (الراوي العليم) المحايد، من غيرما تدخل منه أو تعليق على مجرياتها، مع إشارته المسبقة في البيت الثاني إلى أن مصدر مايروي من قصة في هذه القصيدة واصله هو مثل مما يروى من الامثال.

اما قصائد المديح فتتجلى في الجزء الذي يروي الشاعر فيه مآثر الممدوح وافعاله منها، لمحات من هذا النمط (الموضوعي) من السرد. من ذلك قول ابي تمام، يذكر ماجرى بين الافشين قائد جيش الخليفة المعتصم، وبابك الخرمي المتمرد: (١)

لقد لبسَ الأفْشينُ قَسْطَلّةَ الوغى
مِحَشّاً بنَصْلِ السَّيفِ غير مُواكِلِ
وسارتْ بهِ بَيْنَ القَنابِلِ والقَنا
عزائمُ كانت كالقَنا والقَنابِلِ
وجُرْدٌ من آرائهِ حينَ أضْرِمَتْ
به الحَرْبُ حدّاً مثل حدِّ المَناصِلِ
رأى بابَكُ منه التي لاشوى لها
فترجى سوى نَزْعِ الشّوى والمفاصِلِ
تراه إلى الهَيْجاءِ اوّلَ راكبٍ
وتحت صَبيرِ الموتِ اوّلَ نازِلِ
تَسَرْبلَ سربالاً من الصّبرِ وارْتَدى
عليهِ بعَضْبٍ في الكَريهة قاصِلِ

(١) ديوان ابي تمام ٣/٨٠-٨٦. وينظر: المصدر نفسه ٣/١٣٢-١٤٥.

وقد ظُلِّلَتْ عِقبانُ أعلامِهِ ضُحىً
بعِقبانِ طَيرٍ في الدِّماءِ نواهلِ
أقامَتْ مع الرّاياتِ حتّى كأنّها
من الجَيشِ إلّا أنّها لم تُقاتلِ
فلمّا رآه الخُرَّمِيّون والقَنا
بوَبْلٍ أعاليهِ مُغيثُ الأسافلِ
رَأَوْا منه لَيْثاً فابْذَعَرَّتْ حُماتُهُمْ
وقد حَكَمَتْ فيه حُماةُ العواملِ
عشيّةَ صُدَّ البابَكيُّ عن القَنا
صدودَ المُقالي لاصدودَ المُجاملِ
تُحَدِّرُ من لِهْبَيْهِ يرجو غنيمةً
بساحةِ لا الواني ولا المُتخاذلِ
فكانَ كشاةِ الرَّملِ قَيَّضَهُ الرّدى
لقانصِهِ من قَبلِ نَصبِ الحبائلِ
وفي سَنَةٍ قد أنْفَدَ الدّهرُ عُظْمَها
فلم يَرْجُ منها مُفْرَجُ دونَ قابلِ
فكانَتْ كنابٍ شارِفِ السِّنِّ طُرِّقَتْ
بسَقْبٍ وكانت في مَخيلةِ حائلِ
وعادَ بأطرافِ المعاقلِ مُعْصِماً
وأُنْسِيَ أنّ اللّهَ فوقَ المعاقلِ
فَوَلّى وما أبقى الرّدى من حُماتِهِ
لهُ غيرَ أسآرِ الرّماحِ الذّوابلِ

على الرغم من لجوء أبي تمام في البيت الخامس من هذا النص إلى صيغة المخاطبة باستخدامه الفعل (تراه)، فإنه روى ما كان بين الأفشين وبابك موضوعيا وعن علم، ولم تكن تشبيهاته إلا تأكيدا على أنه رأى وسمع فروى مشبها وممثلا، فضلا عن كون هذه التشبيهات وسيلة فنية يصعب التخلي عنها أو تجاوزها في هذا الشعر العربي.

يتضح في الأمثلة المارة الذكر هنا، فضلا عن غيرها مما يشبهها، هذا النمط (الموضوعي) من أساليب السرد، فالشاعر يروي ما حمل بأسلوب (الراوي العليم) العارف بتفصيلات مايروي ودقائقه، على أنه يختار منه مايشاء هو روايته منه، محدداً زمانه ومكانه.

ويغلب في هذا النمط من السرد فيما بين أيدينا من شعر نبحث فيه عن النزعة القصصية، أسلوب السرد التابع الذي يقص علينا أحداثا جرت في الماضي. فضلا عن اتضاح ما حدد للسارد أو السرد من وظائف فيها، وبخاصة وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ فضلا عن الانتباهية والاستشهادية. فوظيفتا السرد والتنسيق تتضحان في سرد الشاعر للحكاية أو الحدث أو الخبر، وتنظيمه لما اختار روايته من وقائعها أو مجرياتها. أما وظيفة الإبلاغ فتتضح في إخبارنا بالحكاية نفسها أو أحداثها، كما في المطولات التاريخية،وذكر أخبار الممدوح وقص أعماله، فضلا عن المغزى الأخلاقي أو الإنساني الذي يمكن استشفافه منها، ناهيك عما يمكن أن يصرح به الشاعر (أو الراوي)من مغزى أراد إيصاله كما في نص الطغرائي السابق.

وأما الوظيفة الانتباهية فتتبين فيما يلجأ إليه الشعراء، الذين نعنى بنصوصهم ذات النزعة القصصية بالدراسة، من أسلوب التخاطب والتحاور مع القارئ أو المتلقي، في بدء نصوصهم أو نهايتها أو في أثنائها، كما رأينا في الأمثلة التي قدمنا. أما الوظيفة الاستشهادية فتتجلى في إخبار الشعراء المتلقين بمصادر معلوماتهم، كما في محبرة ابن الجهم الآنفة الذكر، وكما في تحديد الطغرائي أن وقائع القصة التي روى هو مما جاء في الأمثال.

ثانيا: السرد الذاتي:

وهو السرد الذي تتنوع فيه الأبنية، وتتعدد الرؤى وظلالها، لا أن تحكمه وتيرة واحدة في بناء الشخصية والحدث كما في السرد

الموضوعي، وهو يتيح للشخصية أن تواجه القارىء مباشرة، فتتحدث إليه وتتحاور من دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخر، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة ليس هناك من يحجب عن القارىء بعضا من أفكارها ومواقفها (١). فالراوي هنا يغدو أحد شخوص العمل القصصي، يقدم إلينا تفسيره للأحداث وتأويله إياها من خلال وجهة نظره الشخصية (٢). كما يصير حضوره في هذا العمل على أحد وضعين ممكنين: الأول، يكون فيه الراوي بطل سرده. والثاني، أن يكون له دور ثانوي بوصفه ملاحظا أو مشاهدا* (٣).

يتضح هذا النمط من السرد في النصوص التي تروى بصيغة ضمير المتكلم بخاصة، سواء أكان الراوي المتكلم بطلها أو شاهدا* عليها، ولعل أبرز ما يتجلى فيه ذلك، النصوص التي تروي لقاء الراوي بفتاته، أذهب هو إليها أم قدمت هي إليه. وفي مثل هذه النصوص يكون الراوي هو البطل، وإن شاركته البطولة حبيبته. من ذلك مثلا قصيدة ابن الرومي(٤):

كُتبتْ ربّةُ الثّنايا العِذابِ ... تَتشكّى إليّ طولَ اجْتِنابي

وأتاني الرّسولُ عَنها بقَولٍ ... لم تُبَيِّنْه في سطورِ الكتابِ

أيّها الظّالمُ الّذي قدّرَ اللّـ ... ـهُ به في الأنامِ طولَ عذابي

---

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٧٤-١٧٦. ومما جاء فيه أن التغيرات الكبيرة التي أحدثتها رواية تيار الوعي كانت أبرز ما أسهم في تعزيز هذا الأسلوب من السرد، بما سمحته لشخصياتها من أن تتحرر من قيد الرقابة الخارجية، وأن تستغرق في الكشف عن نفسها من دون ضوابط محددة.

(٢) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٨٥.

(٣) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ١٠٢-١٠٣.

(٤) ديوان ابن الرومي ١/١٣٠ وص ٧٦-٧٨ و ٢١٠-٢١١ من هذا البحث. وينظر: أخبار الشعراء المحدثين ٧٠-٧١، وديوان كشاجم ١٥٠ و ٢٠٧، والتبيان في شرح الديوان ٢/٢٧٩، وديوان أبي فراس ١٠٢-١٠٣، وديوان الشريف الرضي ٢/٧٢٢-٧٢٣، وديوان الأبيوردي ١/٥٥٦-٥٥٧، وديوان الطغرائي ١٤١-١٤٢، وديوان سبط ابن التعاويذي ٣٠-٣٥.

لو عَلِمتَ الّذي بجسمي من السُّقْـ
م وضُرِّ الهوى لكُنتَ جوابي
فَتجشَّمْتُ نحوَها الهَولَ، والحُـرْ
راسُ قد هَوَّموا على الأبواب ...

فنحن هنا نتابع القصة كما عاشها بطلها الذي يرويها: وقائعها، شخوصها وانفعالاتهم، إطارها الزماني والمكاني. وقد اعتمد فيها أسلوب السرد التابع. كما تتجلى فيها فضلا عن وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ، الوظيفتان الانطباعية والتاثيرية؛ إذ البطل هو محور الأحداث، كما أن محاولة إدماج القارئ في عالم الحكاية وتحسيسه بها لاتخفى.

أما قصيدة ابن المعتز الآتية، فيقص علينا راويها وقائع ليلة شرب ومجون، كان هو شخصيتها الرئيسة ومحور مجرياتها، بالاشتراك مع آخرين قرب تاثير أدوارهم من حدود الشخصية الرئيسة. وهي التي أولها قوله (١):

أَردتُ الشُّربَ في القَمَرِ
وقَطْعَ اللّيلِ بالسَّهَرِ
وقد جُمّعتُ مايُلهي
فلم أترُكْ ولم أَذَرِ
فَدَبَّ الغَيمُ مُعتمِداً
فأخْفاهُ عنِ النّظَرِ
فبِتُّ أفورُ من غَضَبٍ
على الأحداثِ والغِيَرِ
وجاء إليَّ شَيْطاني
يُحَرِّشُني على القَدَرِ
وحاولَ كُفْرةً منّي
وجَرَّأني على سَقَرِ
فقامَ العَقلُ يُطفيءُ عن
فؤادي جَمْرةَ الضَّجَرِ ...

---

(١) شعر ابن المعتز ق١ ٢/١٠٦-١٠٧ وص١١٠-١١٣من هذا البحث.
وينظر: ديوان أبي نواس ١٨٤-١٨٥.

فقد كان لكل من إبليس وتلامذته، والعقل، فضلا عن الغيم ومليح الوجه، دوره الخاص في التعامل مع بطل هذه الحادثة، بما رسم لها - أي للحادثة - مجرياتها وحدد لها أبعادها. كما نلمح فيها ظهور وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ، فضلا عن الوظيفة الانطباعية والتأثيرية، مع ملاحظة اعتماد الشاعر في هذه القصيدة أسلوب السرد التابع أيضا.

أما قصيدة الواساني التي مطلعها (١):

مَن لِعَيْنٍ تجودُ بالهَملان
ولِقَلبٍ مُدَلَّهٍ حَيرانِ ؟

فيحكي راويها الذي هو بطلها تفصيلات ماجرى من وقائع في الوليمة التي أقامها في داره بقرية حمرايا، مما كان من مدعويه وما أحلوه فيه وفي أهله وداره وماله من عبث وخراب. عارضا لذلك كله بأسلوب السرد التابع. وتتجلى في هذه القصيدة وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ فضلا عن الانطباعية والتأثيرية والانتباهية.

فإذا ماعرفنا لهذا النمط من السرد (الذاتي) الذي يكون راويه مجرد شاهد على الحدث (او الاحداث)، او ذا دور ثانوي فيه، فإن نص الصنوبري الآتي يوضح لنا كون الراوي مشاهدا*.

قال (٢):

ياعَجَباً: ابصرتُ في السّوقِ
ما ابصَرَتْهُ عينُ مخلوقِ
ماراعني إلاّ فتىً عاشقٌ
وعَينُه في عَينِ معشوق
ضَمّتهما الطُّرْقُ إلى مَوضعٍ
كحلقةِ الخاتمِ في الضّيق

---

(١) يتيمة الدهر ١/٣٣٩-٣٤٨. و ص ٤٢-٤٨ و ١٤٦-١٤٨ من هذا البحث. وينظر: ديوان بشار بن برد ٢/٤-٨، والاغاني ٢٣/١٦٤.
(٢) ديوان الصنوبري ٤٣١.

فافترقا خوفَ رقيبيْهما

عن موعدٍ باللّحظِ مسروق

فالراوي لم يفعل أكثر من أن حكى لنا ماشاهده وأحس به. وذلك بأسلوب السرد التابع أيضا. فإذا ما فتشنا عما في النص هذا من وظائف فسنلمس وجود وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ.

أما قصيدة أبي نواس التالية (١)، فالراوي فيها يحكي حدثا اشترك هو فيه، من غير أن يكون هو بطله، بل إن بطله نديم له، وهو يقص علينا ماكان من هذا النديم في مجلس شرب ضمهما معا فضلا عن الساقي، وما أسهم هو فيه منه:

وندمانَ صدقٍ باكرَ الرّاحَ سُحْرَةً

فأضحى وما منه اللّسانُ ولا القَلبُ

تأنّيْتُهُ كيما يُفيقَ فلم يُفِقْ

إلى أن رأيتُ الشّمسَ قد حازَها الغَرب

فقامَ يَخالُ الشّمسَ لمّا ترَجّلَتْ

فنادي المَبوحِ وهي قد كَرُبَتْ تخبو

وحاولَ نحو الكاسِ يخطو فلم يُطِقْ

من الضّعفِ حتّى جاء مختبطا يحبو

فقلتُ لساقينا: "اسْقِهِ" فانبرى له

رفيقٌ بما سُمناه من عَملٍ، نَدْب

فناوَلَه كاساً جُلَتْ عن خُمارِه

وأتْبَعَها أخرى فثابَ له لُبّ

إذا ارْتَعَدَتْ يمناه بالكاسِ، رقّصَتْ

به ساعةً حتّى يُسكّنَها الشُّرْب

فغنّى ومادارتْ له الكاسُ ثالثا

"تَعَزّى بصبرٍ بعد فاطمةَ القلْب"

---

(١) ديوان أبي نواس ٧٩-٨١.

فنلمح، في هذا الحدث المروي بأسلوب السرد الشائع، بروز وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ.

أما الراوي في قصيدة أبي فراس الحمداني التي يقول فيها. (١):

ولمّا ثارَ سيفُ الدّينِ ثُرْنا،
كما هيّجتَ آساداً غِضابا
أسِنّتُهُ، إذا لاقى طِعاناً،
صوارِمُهُ، إذا لاقى ضِرابا
دعانا، والأسِنّةُ مُشْرَعاتٌ،
فكُنّا، عندَ دعوتِهِ، الجَوابا
صنائعُ فاقَ صانعُها ففاقتْ،
وغَرْسٌ طابَ غارِسُهُ، فطابا
وكنّا كالسّهامِ، إذا أصابتْ
مَرامِيَها فراميها أصابا...

والتي قالها يفتخر ويذكر إيقاع سيف الدولة الحمداني ببني كلاب، فإنه يشير إلى كونه أحد المشتركين في هذه القصة (المعركة)، ولكنه اشتراك كاشتراك أية شخصية ثانوية أخرى (مقاتل)، مهمتها إسناد البطل (الأمير القائد). وليس من شك في أن وقوع هذا الحدث حقيقة تاريخية، وإسهام أبي فراس فيه، ليشير إلى أن الراوي ههنا هو نفسه الشاعر (المؤلف) - وإن روى ذلك بتعبير فني خاص -. ولايخفى أسلوب السرد التابع الذي نظم عليه الشاعر نمطه هذا، فضلا عن توافر وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ فيه.

وقد يترك الراوي، بوصفه إحدى شخصيات العمل القصصي - سواء أكان متخذا دور البطولة فيه أم دورا ثانويا - العنان لنفسه لتخاطب المتلقي، كاشفة عما يختلج في دواخلها من أفكار أو

---

(١) ديوان أبي فراس ١٥. وينظر: التبيان في شرح الديوان ٣/١٠٢-١٠٣.

مشاعر بإزاء مايمر من مواقف أو احداث او حالات. ولعلنا لانغالي إذاما ذهبنا إلى أن مايفصح عنه الشاعر العباسي من مكنونات نفسه، او اية مشاعر واحاسيس، في اثناء قصائده وبخاصة ذات الروح القصصي منها، تقترب في بعض من جوانبها من ملامح ما يصطلح عليه حديثاً باسلوب (تيار الوعي)، ولكن بما يتواءم وطبيعة الشعر العربي العباسي الشكلية والمضمونية الخاصة. من ذلك قول المتنبي(١):

لياليَّ بعدَ الظّاعنينَ شُكولُ
طِوالٌ وليلُ العاشقين طويلُ

يُبِنَّ ليَ البدرَ الّذي لااريدُه
ويُخْفِينَ بدراً ما إليهِ سَبيل

وما عِشْتُ من بعدِ الاحبّةِ سُلْوةً
ولكنّني للنّائباتِ حَمول

وإنّ رحيلاً واحداً حالَ بيننا
وفي الموتِ من بعدِ الرّحيل رحيل

إذا كان شمُّ الرّوح ادنى إليكُمُ
فلا بَرِحَتْني رَوضةٌ وقَبول

وماشُرْبي بالماءِ إلاّ تَذكُّرا
لماءٍ بهِ اهلُ الحبيبِ نزول

يُحَرِّمُهُ لَمعُ الأسنّةِ فوقَهُ
فليس لظمآنٍ إليهِ سبيل

اما في النّجومِ السائراتِ وغيرها
لِعَيْني على ضَوءِ الصَّباحِ دليل؟

---

(١) التبيان في شرح الديوان ٣/٩٥-٩٧. وينظر: ديوان بشار بن برد ١/٢٨٠،وديوان أبي نواس ٧٣٤، وشرح ديوان صريع الغواني ١٣٠-١٣١، وديوان ابي تمام ١/٢٠١، وديوان ابن الرومي ١/٢١٤-٢١٧، وشعر ابن المعتز ق١ ١/٧٠-٧٤ و ٢/٣٣١-٣٣٢، وديوان الصنوبري ٣٩ و ٥٠-٥١، وديوان الشريف الرضي ١/٣٩٣، وديوان مهيار الديلمي ١/٣٨١، وشرح ديوان سقط الزند ١٤٦.

ألم يرَ هذا الليلُ عَيْنَيْكِ رؤيتي
فتظهرَ فيه رِقَّةٌ ونحول؟

إنها نفثات مصدور، أثارها فيه موقف معين فخرجت لتعبر عن نفسها، حاملة معها ذكريات قديمة استلتها من خزانة الذاكرة. وبعد هذه التأملات والمناجاة التي كشفت بوساطتها شخصية الراوي عن نفسها، تنتقل لتحكي لنا أحداثاً أو وقائع عاشتها أو أسهمت فيها وبما أن هذه الأحداث والوقائع حقيقية، وأبطالها حقيقيون، فإن شخصية الراوي هنا هي نفسها شخصية الشاعر – المتنبي، الذي يروي إحدى بطولات ممدوحه سيف الدولة الحمداني. مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية التعبير الفني.

وهكذا، ومثلما رأينا في السرد الموضوعي، فإن السرد الذاتي لايتعدى أسلوب السرد التابع في روايته للأحداث، فهي أحداث مضت، ماعدا مايقترب منه من أسلوب (تيار الوعي)، حيث تتداخل الأزمنة وتتحاور، مترابطة متداعية. وشبه ذلك ما حدد للسرد من وظائف، إذ لمسنا وجودها في ما تمثلنا به من نصوص أو أحلنا إليه منها، فضلا عن غيرها – مما لم نتمثل به أو نحل إليه – ذات النزوع القصصي نفسه، فالنص الواحد منها لايقل مايحتوي عليه من هذه الوظائف عن ثلاث أو أربع، كل بحسب موضوعه أو فكرته أو ما أراد التعبير عنه والبوح به.

وشبيه بما قد يحصل في العمل القصصي، الروائي منه بخاصة، من استخدام الروائي لأكثر من أسلوب سردي في الرواية الواحدة؛ ((إذ ينتقل الروائي بين أسلوب السرد بضمير الغائب وأسلوب السرد بضمير المتكلم، كما ينتقل من هذين الأسلوبين إلى أسلوب الرسائل واليوميات، ويجرب معظم الروائيين تقنية تيار الوعي بوصفها أسلوباً جديداً في السرد الروائي))(١)، ما يحدث فيما

---

(١) صورة البطل في الرواية العراقية ٣٨٣.

نعالجه من شعر عباسي ذي نفس قصصي، فقد ينتقل الشاعر فيه من أسلوب سردي إلى آخر في النص الواحد، وذلك كله في حدود ما تسمح به طبيعة هذا الشعر. وقد أشار حازم القرطاجني، من قبل، إلى ما يمكن أن يكون من مثل هذا الانتقال بقوله الذي نورده كاملا، هنا لأهميته، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة وجهة نظره هو لمثل هذا الموضوع ودافعه إلى الكلام عليه، فضلا عما يشير إليه من انتشار هذا الأسلوب في الشعر العربي ومنه الشعر العباسي. قال القرطاجني «فأما المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم المستندة إلى ضميري المتكلم كثيرا. فأما ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيرا ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بإزائها. وبالجملة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة. فأما ما يرجع إلى المقول به فكثيرا ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات، وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة. وهم يسامون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة يجعله كافا أو تاء فيجعل نفسه مخاطبا وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب. فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لايستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض»(١). من ذلك أن بشارا بن برد في قصيدته التي مطلعها (٢):

أعاذلُ قد نهيتِ فما انْتهيتُ

وقد طال العتابُ فما انْثنيتُ

يبدأ باستخدام صيغة الخطاب للعاذلة التي تلومه في هواه في عدة أبيات، ثم ينتقل إلى صيغة المتكلم ليروي ما كان من قصته مع فتاته التي رغب في لقائها مستفيدا في أثناء روايته هذه من أسلوب الرسائل أو الوثائق وذلك بإشارته إلى ما دسته إليه

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٣٤٧ ــ ٣٤٨.
(٢) ديوان بشار بن برد ٢/٤-٨.

وبعثت به من كتاب وقالته له فيه ، في قوله :

وَدُسّتْ في الكتابِ إليّ إنّي
ــ وَقِيتُكَ ــ لو أرى خَلَلاً مُمَيْتَه
على ما قد عَلِمتَ جنونُ أُمّي
وأعْيُنُ إخوتي منذُ ارْتَدَيْت
يقولون: انعمي، ويَرَوْنَ عاراً
خروجي إنْ رَكِبْتُ وإن مَشَيْت
ومن طَرَبي إليكَ خَشَعْتُ فيهم
كما يَتَخَشّعُ الفَرَسُ السُّكَيْت

فيتوسل بأسلوب الرسائل أو الوثائق هذا متمثلا في الكتاب الذي بعثت به إليه حبيبته ليعمق مجرى الحدث ويزيد من تعقيده بما أضافه بوساطة ذلك الكتاب من شخصيات لها إسهام مؤثر في وقائع هذا الحدث وهي (الأم) و (الإخوة) من خلال مراقبة الفتاة ومنعها من الخروج للقاء حبيبها ، ومن ثمة كان تأثيرها في شخصيتي الحدث الرئيستين (الشاعر أو الراوي) و (الفتاة الحبيبة) ، إذ تزيد من معاناتها والمهما جراء عدم تحقق اللقاء ، وهذا ما نجحت فيه هاتيك الشخصيات، كما أخبرتنا بذلك القصيدة نفسها .

وبعد أن يعرض الشاعر لما جاء في الكتاب مبينا عن دوره المهم في ما يتحدث عنه ، يكمل سرد ما يحكي ليروي أخيرا ما غنته جارية هذه الفتاة على لسانها ــ أي لسان الفتاة ــ معلنة عن ألمها لعدم تمكنها من لقاء حبيبها ، ومخاطبة أمها مستعطفة إياها وطالبة رثاءها ، ولكن من دون طائل ، و تنتهي القصيدة عند هذا الحد (١) .

---

(١) ولعل من التوسل بأسلوب الرسائل ما جاء في قصيدة ابن الرومي التي أولها :

كُتِبَتْ ربّةُ الثّنايا العِذاب
تتشكّى إليّ طولَ اجْتنابي
وأتاني الرّسولُ عنها بقولٍ
لم تُبيّنه في سطورِ الكتاب
(=)

أما المتنبي فإنه يبدأ قصيدته (١):

ليالِيَّ بعد الظّاعنينَ شُكولُ
طِوالٌ ولَيلُ العاشقينَ طويلُ

بالبوح بما أثارته في نفسه هذه الليالي من أفكار ومشاعر، وما دعته من ذكريات، وذلك بصيغة المتكلم. ثم ينتقل لمدح سيف الدولة الحمداني، واصفا معركة له مع الروم، مضمنا فيها وصف سيف الدولة، وحركة جيشه في الزمان والمكان. من ذلك قوله:

رمى الدَّرْبَ بالجُرْدِ الجيادِ إلى العِدى
وما عَلِموا انَّ السِّهامَ خيولُ
شوائلُ تشوالُ العقاربِ بالقَنا
لها مَرَحٌ من تحتِهِ وصهيلُ
وما هِيَ إلّا خَطْرَةٌ عَرَضَتْ لَهُ
بحَرّانَ لَبَّتْها قَناً ونصولُ

وفي أثناء هذا الوصف الذي استعمل فيه الشاعر ضمير الغائب المفرد، وبين الفينة والفينة، يأتي الشاعر بضمير المتكلم للجمع، كأنه يريد من ورائه أن ينبه إلى وجوده في خضم هذه المعركة - الحدث بوصفه مقاتلا في جيش الممدوح. إذ قال في معرض كلامه على الخيل:

(=) أيّها الظالمُ الّذي قدّر اللّـ
ـه به في الأنامِ طول عذابي
لو علمتَ الّذي بجسمي من السّقـ
ـم وضرّ الهوى لكنتَ جوابي

(ينظر: ديوان ابن الرومي ١/٣٣٠ وص ٧٦ - ٧٨ و ٢١٠ - ٢١١ من هذا البحث). إذ إنه عمد إلى هذا الأسلوب في بدء قصيدته التي يروي فيها قصة زيارته لحبيبته، ليخبر بما جاء في هذا الكتاب من شكوى حبيبته له بما تعانيه من سقم وضر أحدثه فيها حبها إياه بخاصة وأنه قد ابتعد عنها، ليدفعه هذا الكتاب إلى تجشم هول زيارتها بما يكتنفه فيه من أخطار فهي محاطة بالحراس والبواب... وقد أشار الشاعر أو الراوي هنا إلى أنه استشف ما تعانيه فتاته من سقم وضر ضمنا إذ لم تصرح هي به ولم تعلن عنه بوضوح وتحديد في كتابها هذا إليه. وربما كان عدم التصريح هذا خوفا من أن يقع كتابها في يد من لاتريده أن يعرف بما بينهما من ود أو أن يخون الرسول ما أؤتمن عليه.

(١) التبيان في شرح الديوان ٣/٩٥ - ١١١.

ورُعْنَ بنا قَلْبُ الفراتِ كأنّما

تَخِرُّ عليه بالرِّجالِ سيول

ومنه ايضا قوله :

تُمَلُّ الحصونُ الشُّمُّ طولَ نزالِنا

فتُلقي الينا اهلَها وتزول

ثم ينتقل بعد الوصف إلى مخاطبة دمستق الروم في عدة ابيات. منها :

لعلّكَ يوماً يا دُمستقُ عائدُ

فكمْ هاربٍ ممّا إليه يؤول

ثم ينتقل مباشرة بعد هذا الخطاب لقائد الروم ، إلى مخاطبة

ممدوحه سيف الدولة ، قائلا :

فَدَتْكَ ملوكٌ لم تُسَمَّ مواضِيا

فإنّك ماضي الشّفرَتَيْنِ صقيل

إذا كان بعضُ النّاسِ سيفاً لدولةٍ

ففي النّاس بوقاتٌ لها وطبول

وينتقل بعد هذين البيتين للكلام على نفسه ، واوله قوله :

انا السّابقُ الهادي إلى ما اقولُهُ

إذِ القَوْلُ قبل القائلين مَقول

لينتقل بعد إلى ايراد مجموعة من الحكم . منها :

سوى وَجعِ الحسّاد داوٍ فإنّه

إذا حَلّ في قَلبٍ فليس يحول

ومنها بصيغة الخطاب للمفرد :

ولا تَطْمَعَنْ من حاسدٍ في مَوَدّةٍ

وإن كنتَ تُبديها له وتُنيل

ومنها بصيغة المتكلم للجمع :

وإنّا لنَلقى الحادثاتِ بأنفُسٍ

كثيرُ الرّزايا عندهنّ قليل

يهونُ علينا أن تُصابَ جسومُنا

وتَسلمَ اعراضٌ لنا وعقول

ثم يشخص من قبيلة الممدوح مخاطبا يتوجه إليه بالكلام في بيت واحد داعيا إياه للفخر بالممدوح. ثم ينهي القصيدة بأبيات يصف فيها ممدوحه بصيغة تقرب بوساطتها هذه الأبيات من أن تكون حكما.

أما الأبيوردي في قصيدته (١):

سَلِ الرَّكْبَ يا ذوّادُ عن آلِ جَسّاسِ
هل ارْتَبَعوا بعد النُّقَيْبِ بأوْطاسِ
فإنّي أرى النّيرانَ تهفو فروعُها
على عَذَبِ الوادي بِمَيشاءَ مِيعاسِ

فإنه يبدؤها بمخاطبة الذواد هذا، ثم ينتقل مباشرة لوصف فتاته ولقائه بها في إحدى الليالي، وما كان بينهما في أثناء هذا اللقاء، وذلك بصيغة المتكلم المفرد. وإن جاء في أثناء ذلك بيت ضمنه مخاطبة المتلقين أو السامعين، وهو قوله:

وذُقتُ، عفا عنّا الإلهُ وعنكُمُ
جنى ريقَةٍ تُلهي أخاكُمْ عن الكاسِ

ثم يحسن الانتقال مباشرة من قص ما كان من لقائه بفتاته إلى المدح، وذلك بقوله:

ولاحت تباشيرُ الصّباحِ كأنّها
سنى المُقْتَدي باللّهِ في آلِ عبّاسِ

وبعد بيتين في مدحه حاكيا عنه بعضا من صفاته، يستمر في مديحه ولكن بصيغة المخاطبة - أي مخاطبة الممدوح - هذه المرة، وهو ما يبدؤه بقوله:

إليكَ أميرَ المؤمنين رُمَتْ بنا
عُلاً تنتهي أعْراقُهُنّ إلى الياسِ...

وهكذا نرى أن هذه التنويعات والانتقالات، التي مثلنا لها في هذه النصوص، هي لمحات مما عرفه الفن القصصي الحديث من

(١) ديوان الأبيوردي ١/ ٥٥٥ - ٥٥٧.

انتقال بين أساليب السرد. ليدل ذلك – فضلا عن غيره – عما كان يحفل به الشعر العباسي من نفس قصصي حمل – فيما حمل – كثيرا مما أخضعه النقد الحديث للبحث والدراسة من عناصر الفن القصصي، ولكن بما يتواءم وخصوصيته.

وسيلتا السرد:

وإذ حددنا في مستهل هذا الفصل ماهية السرد، وخلصنا من ذلك إلى كون الوصف والحوار وسيلتي السرد اللتين يستعين بهما في عملية البناء الشاملة للنص القصصي، نعرض فيما نستقبل من هذا الفصل لدور هاتين الوسيلتين فيما نعالجه بالدرس من نزوع قصصي لدى الشعراء العباسيين، وبما يتناسب وطبيعة نظرتنا للموضوع.

أولاً: الوصف:

إن للوصف دورا مهما في إتمام عملية البناء القصصي، فوظيفته لم تعد قاصرة على قدرته في تزيين النص، أو في كونه خلفية تؤطر الأحداث والشخصيات، إنما تطورت تبعا لتطور فن السرد، وأصبح ذا مستوى تعبيري يرتبط بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، واقترن مباشرة بأسلوب السرد الذي يعتمده، فهو في أسلوب السرد الموضوعي أداة بنائية بيد الراوي العليم يحدد بوساطتها الإطار الزماني والمكاني للأحداث، وطبائع الشخصيات. وهو في أسلوب السرد الذاتي يمتزج برؤى الشخصية، ويتناغم مع حالاتها النفسية (١).

---

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٠ – ١٨١.
وذهب بعض من الباحثين إلى أن الوصف الذي يطلق عليه بالتزييني أو التحميلي هو ذو طبيعة تفسيرية رمزية، فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات، وتصف كل ما يتعلق بهم وببيئتهم، تعمل في الوقت نفسه على كشف تركيبهم النفسي وتبرره أيضا. فضلا عما يمكن أن يتوسل إليه بوساطة الوصف من إيهام القارئ بأن العالم الذي يقرؤه هو عالم حقيقي وواقعي (ينظر: حدود السرد (مجلة) ٥٩ – ٦١، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٦٢ – ١٦٥، وملامح السرد
(=)

ولعل في ما مر من فصول هذا البحث ما يغنينا عن التكرار والإعادة في سرد الشواهد وإيراد الأمثلة في هذا الموضوع (١).

(=) القصصي في الشعر الأندلسي ٢٧٦).
وعن علاقة الوصف بالسرد، تذهب سيزا قاسم إلى (أن النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية "وأيضا إلى حوار إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف". وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة... ولكن بالرغم من الاستقلال النسبي للوصف في بنائه من العنصر الزماني فقد ظل دائما في مرتبة ثانوية في الرواية أو بمعنى أصح ظل كذلك زمنا طويلا حيث إن الوصف أصبح العنصر الأساسي [كذا] في الرواية الجديدة ولكنه اتخذ وظيفة سردية خاصة "خادما للسرد" ولذلك أغفله النقاد زمنا طويلا واعتبروه عنصرا مقحما على السرد أو هو عنصر تابع عرضي... هناك ولا شك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة. فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين. وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها) بناء الرواية ١١٢ - ١١٣. وينظر: حدود السرد (مجلة) ٥٩ - ٦١.

(١) عرضنا في الفصل الأول لطبيعة تصوير الحدث ووصفه وأسلوب سرد وقائعه في تتابعها وتسلسلها - فضلا عما قد يكون من مجموعة من الأحداث - في هذا الشعر العباسي ذي النزعة القصصية. كما عرضنا في الفصل الثاني لطبيعة تصوير الشخصية ورسمها، شكلا وموضوعا، وسواء أكانت شخصيات بشرية أم غير بشرية. أما في الفصل الثالث فقد عرضنا لوصف الزمان والمكان بوصفهما إطارا تجري في أثنائه مجريات القصة، فضلا عما يمكن أن يكون من تعبير عدد من الشعراء عن إحساسهم بهما، على اختلاف وسائلهم في التعبير عن هذا الإحساس. وأما وصف الحالات النفسية وما تكنه الشخصيات من أفكار ومشاعر فقد توزعت أمثلته على الفصول كلها، كل بما يتناسب وخصوصية العنصر المعالج فيه ومنه هذا الفصل.

وإذا ما أردنا التعرض لما قد يكون في هذا الشعر الذي ندرس من وصف للأشياء، يسهم في توضيح النزعة القصصية أو تأكيدها، ينبغي علينا بدءا أن نشير إلى ما قيل في هذا الأمر من تنظير. تقول سيزا قاسم ".. يؤدي الشيء دورا مزدوجا في الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي... وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص: إذ يجب أن يكون حاملا لمعنى. فإن الأشياء فتكون إشارية [كذا] والفارق بين الرمز والإشارة أن الرمز أكثر كثافة ويرتبط بمجموعة من الدلالات المعقدة. يمتلىء المكان إذن بمئات بل آلاف الأشياء ويزخر بها العالم الخارجي وتمثل قوة هائلة من العناصر يتفاعل معها الإنسان. فبخلاف ما يوجد في المنازل من- أثاث وأدوات ومائدة وملابس ومأكولات ومشروبات وأدوات زينة وأوان، وأدوات كتابة وقراءة وآلات مهنية يستخدمها كل عامل في مزاولة حرفته. فهناك المكاتب والمطاعم والحوانيت والدكاكين المختلفة التي يدخلها الإنسان ويخرج منها يقضي فيها حاجيات حياته اليومية. يبتاع لوازمه، ويقضي مصالحه. ومن هنا تدخل الأشياء
(=)

ثانيا : الحوار :

يعرف الحوار الفني بأنه «حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في العرض والأسلوب»(١)، وإذا كانت المسرحية تتألف كلها

(=) المرتبطة بكل هذه العوالم المختلفة عالم الرواية . وتدخل الأشياء العالم الخارجي في عالم الرواية وتساهم في خلق "المناخ" العام هذا بالاضافة إلى دور هام وخطير إذ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز . فإذا كانت في بعض الأحيان مفسرة وموحية فإنها سواء كانت أشياء من الطبيعة (نباتات أو أشجار أو صخور أو زهور الخ . .) أو من صنع الإنسان فإنها تنتقل من معناها المباشر إلى مستوى أعلى، وتمنح لها كثافة تتجاوز المعنى المعجمي للكلمة ..." بناء الرواية ١٣٦ - ١٣٧. وينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٩٠ .
وقد حفل الشعر العباسي ذو النزعة القصصية بمثل هذه الأوصاف. منها السفن والحراقات(ينظر : شرح ديوان صريع الغواني ١٠٥ - ١١١، وشعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٦٢ - ١٦٣) . ومنها الأثاث والملابس (ينظر : الأغاني ٢٣ /١٦٤، وأخبار الشعراء المحدثين ٢٤، وديوان السري الرفاء ١/٣٦٥ و٢/١٧٨ - ١٧٩و ٥٧٨ - ٥٧٩، ويتيمة الدهر "قصيدة الواساني"١/٣٣٩ - ٣٤٨) . ومنها الأطعمة والأشربة والولائم (ينظر : ديوان السري الرفاء ٢/٨٢٥ - ٨٢٦، ويتيمة الدهر "قصيدة الواساني" ١/٣٣٩ - ٣٤٨، وديوان الطغرائي ١٧٨ - ١٨٠، واتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ٢٨٦ - ٢٩٨) . ومنها ذكر الحوانيت والخمارات - إذا ما اعتددناها أشياءا استنادا الى النص السابق - ، وإن لم يتعرض الشعراء لها بالوصف، لكنها كثيرا ما كانت مكانا احتوى الحدث(ينظر : ديوان أبي نواس ١٤٧- ١٤٩ و ١٨٤ - ١٨٥، وشرح ديوان صريع الغواني ١٢٣ و ١٤٤) .

(١) المصطلح في الأدب الغربي ٥٣. وينظر : القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ٤٠-٤٣، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٦، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١-٥.
ولقد وضع بعض من الباحثين فروقا بين الحوار الذي هو كلام الشخصيات في الأعمال القصصية والمسرحيات، والمحادثة التي هي كلام الرجال والنساء في الحياة العادية ، وهي "أن غرض الحوار ليس هو أن يحكي المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم في ثوب المحادثة مالايوجد في المحادثة ، فيكون مسليا حيث المحادثة مملة ، مقتصدا حيث المحادثة مضيعة ، بينا واضحا حيث المحادثة متمتمة أو غامضة . والطريقة هي بالطبع طريقة كل فن : طريقة التعميق بالنظام والترتيب اللذين يقومان على الاختيار" الكاتب وعالمه ٢٧٣ . وينظر : الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٠-١١. وقد اشترط عدد من الدراسات أن يكون الحوار في العمل الفني، ومنه القصصي طبعا ، موجزا مركزا مكثفا (ينظر : فن القصة ١٢٠، وفن الأدب ١٤٨، والنقد الأدبي ١٤١، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٠-١١، والنقد التطبيقي التحليلي ١٧٣) .
كما أن الحوار قد يكون بين أكثر من شخصين - أي بين ثلاثة فأكثر، أو بين شخص من جهة ومجموعة من الأشخاص من جهة أخرى - (ينظر : الفن القصصي في القرآن الكريم ٣٠٣) .

من حوار، وأفعال ترى، فليس من الضروري أن يوجد الحوار في كل قصة، على الرغم من كونه أسلوبا تفسيريا مهما، فيما لو أجيد استخدامه وحسنت الإفادة منه، فقد تخلو منه القصة وتمضي على أنها صورة لشخص أو رسم لحادثة، وهذا هو الغالب في القصص القصيرة (١).

أما في الأقصوصة فإن الحوار ((لايستلزم مناقشات لأفكار عامة تطول بقدر مايستلزم الأسلوب الفني الذي يعتمد على التركيز في الحوار بعكس الرواية التي تقبل عددا من المعاني أو التفسيرات حول موضوع معين أو صراع بين شخصين يطول أمده))(٢).

وإذا ما ذهب بعض الباحثين إلى ((أن وجود الحوار في القصيدة لايمكن أن يعطينا عملا قصصيا إذا لم يقترن بحادثة معينة، ولذلك فقد نجد من القصائد ما يعتمد اعتمادا كليا على الحوار، ولكن لانستطيع أن نجد فيه روحا قصصية لخلوه من الحادثة على الرغم من وجود الشخصيات والحوار.))(٣)، فإن منهجنا يقوم على أن الحوار، حتى إذا لم يقترن بحادثة معينة، فهو ملمح قصصي، يشير إلى وجود النزعة القصصية لدى الشاعر الذي نظم مثل هذا الشعر؛(٤) فمادام الحوار معدودا بوصفه أسلوبا تعبيريا مهما في العمل القصصي، ومادام الشاعر قد أفاد منه في نص معين في التعبير عن فكرة بذاتها أو إحساس بعينه ـ وإن لم يقرنه بحدث ما، فإن له ـ أي الشاعر ـ القدرة والقابلية على ربطه في نص آخر غيره بحدث ما ـ وهو ما لحظناه لدى أغلب الشعراء الذين عرضنا لشعرهم بالدراسة ـ خاصة إذاما

---

(١) ينظر: الكاتب وعالمه ٢٧٩، والفن القصصي في القرآن الكريم ٣٠١، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٣.
ولم يضع الدكتور عزالدين إسماعيل الحوار عنصرا من عناصر العمل القصصي (ينظر: الأدب وفنونه ١٤٢-١٦٧)
وقد عرض عدد من الباحثين لطبيعة الفرق بين الحوار في العمل القصصي عنه في العمل المسرحي (ينظر: فن الأدب ١٤٨-١٥٢، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ٣٢-٣٤ و ١١٧-١١٨، والنقد التطبيقي التحليلي ١٢٩-١٣١).

(٢) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٩٥.

(٣) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٤.

(٤) ينظر: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي ٣٣.

اجاد استعماله ونجح في الإفادة منه . فضلا عن أننا في دراستنا لشعر حقبة زمنية ما ، قد نجد عند شاعر ما لانجده عند غيره ، أوما قد نجد بعضا منه عند سواه . فيؤكد ذلك هاتيك النزعة القصصية .

ومما اشترط في الحوار هو أن يكون مطابقا للغة التي تفكر الشخصية وتتكلم بها ، بمعنى أن يمثل الحوار كل شخصية في العمل القصصي كما هي، منهج تفكير ، وأسلوب أداء ، ومفردات كلام ، وإيقاع صوت؛ إذ تتباين شخصيات العمل القصصي الواحد في كل ذلك كتباين الناس في الحياة اليومية المعتادة (١) .

وقد خص الحوار في العمل القصصي ــ كما في العمل الفني بعامة ــ بجملة من الوظائف تؤكد أهميته فيه بوصفه وسيلة تعبيرية تغني العمل القصصي إذا ما أحسنت الاستفادة منها ، وتصب هذه الوظائف في أمرين اثنين : الأول ، الإخبار عن الحوادث وخدمة سيرها وتطورها . والثاني، التعريف بالشخصيات ــ ومن ضمنها الراوي ، سواء أكان هو المؤلف (الشاعر) نفسه أم لم يكن ــ من حيث تصويرها شكلا والبيان عن طباعها وكشف دخائلها النفسية (٢) .

وعرف الحوار تطوراً واضحاً في الأعمال القصصية شأن أساليب السرد ووسائله ، فإذا ما كانت الدراسات التقليدية ترى أن من خصائص الحوار أن يكون منطوقاً ، وأنه يجب أن يكون بين

---

(١) ينظر : فن القصة ١١٩، والنقد الأدبي ١٤١، وفن القصة القصيرة ١٠٠، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ٩-١١، وصورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٨-٣٢٩، والنقد التطبيقي التحليلي ١٣٠-١٣١، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٦٩-١٧٨.

(٢) ينظر: فن القصة ١١٧-١٢٠، وفن الأدب ١٤٨-١٥٢، والكاتب وعالمه ٢٦٨، والنقد الأدبي ١٤١، وفن القصة القصيرة ٩٧، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٣-٣٧، وصورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٨، والنقد التطبيقي التحليلي ١٢٩-١٣١، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٦، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٥٨-١٦٧.

شخصين أو اكثر، فإنه في الدراسات الحديثة لم يقتصر على ذلك، فقد يتحول إلى حديث فردي صامت Monologue ويعرف الحديث الفردي بانه العملية التي ينثال فيها الكلام عفويا، لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيرا هينا، لينا، يتلاءم وسيولة المادة الشعورية. وقد تأثر الحوار الفردي مباشرة بأساليب السرد فظهر الحديث الفردي غير المباشر بتأثير من أسلوب السرد الموضوعي، وهو حديث يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة (الراوي العليم) مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما. وظهر أيضا* الحديث الفردي المباشر بتأثير من أسلوب السرد الذاتي، وهو حديث تناجي به الشخصية نفسها من دون الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض ان هناك سامعا*. ولعل رواية (تيار الوعي) كانت الرائدة في إشاعة هذه الأساليب المبتكرة في الحوار، فما تتميز به تلك الرواية ذوبان الحديث المنطوق، وظهور الحديث الفردي الخفي في النفس بصورة مناجاة خاصة متحررة من القيود الخارجية، وكان قد عرف هذا الأسلوب على نطاق ضيق جدا قبل ظهور رواية تيار الوعي(١).

شغل الحوار في هذا الشعر العباسي الذي نعالج حيزا مهما، مسهما في بيان النزعة القصصية في هذا الشعر ومؤكدا دوره المؤثر فيه، وذلك طبعا بحسن توسل الشعراء به، وجودة استخدامهم إياه أسلوبا تعبيريا مهما ومؤثرا. وقد حفل هذا الشعر بكل الأساليب والصيغ التي عرفها الشعر العربي بعامة من

---

(١) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ٤٢-٦٢، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٦-١٨٧ وقد عرف دوجاردان المونولوج الداخلي بقوله: "المونولوج الداخلي: نعت مفيد لبعض الآثار القصصية ذات الطبيعة الوجدانية المكتوبة من وجهة نظر صاحبها. ويضعنا إلى حد كبير عند محور خواطر الشخصية القصصية ويلجأ فيها الخاطر إلى استخدام الكلمات أكثر مما يلجأ إلى استخدام الصورة" القصة السايكولوجية ١٢٥. ويرى أ.ف. تشيتشرين ان "المونولوج الداخلي هو موطن المفاهيم التي يعيشها الأبطال والتي تعتبر بدورها لولب عدته الفكرية" الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ٢٠٥.

فنون الحوار، منذ أقدم ماوصل إلينا منه حتى وقته (١). وسنعرض له في ما يأتي من تطبيق بحسب تسلسل ماعرفنا له من عناصر قصصية ـ منفردة أو مجتمعة كلها أو بعضها ـ، هذا إذا ما وظف الحوار في غير عنصري الحدث والشخصية اللذين أشرنا في ما سبق إلى أن توظيف الحوار يأتي بخاصة لخدمة بنائيهما الفني ـ منفردين أو مجتمعين ـ. وذلك فيما اخترناه من نماذج لما اصطلح عليه بالحوار الخارجي أولاً وفي الحوار الداخلي ثانيا، محاولين بيان ما في كل منهما من خصوصية تتوافق وما تتضمنه من نمط حواري أو طريقة حوارية، وعارضين للأدوات الفنية المستخدمة في ذلك.

قال مروان بن أبي حفصة يخاطب ممدوحه هارون الرشيد (٢):

أَطَفْتَ بِقُسْطَنْطِينِيَّةِ الرُّومِ مُسْنِداً
إليها القَنَا حتَّى اكْتَسى الذُّلَّ سورُها
وما رِمْتَها حتّى أتَتْكَ ملوكُها
بِجزْيَتِها والحربُ تَغلي قدورُها

فبوساطة حواره مع ممدوحه الذي تمثل في توجيهه الكلام إليه بصيغة المخاطب المتمثلة بتاء الخطاب في (أطفت) و (رمتها) وكاف الخطاب في (أتتك)، أخبرنا بالحدث الذي هو حصار جيش الممدوح للقسطنطينية، حتى رضخ الروم لدفع الجزية عن يد وهم صاغرون. إن هذا الأسلوب من الحوار، أي مخاطبة الممدوح مدحا له ووسيلة للإخبار بالحدث الذي كان -أي إخبار المتلقي ـ والكثيرة نماذجه في هذا الشعر العباسي الذي ندرس(٣)، لهو من أبرز أساليب التحاور التي نلقاها فيه، مما يعزز مانذهب إليه من

---

(١) ينظر في بيان أساليب الحوار وأنماطه وصيغه تفصيلا: الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٨-١٢٤.
(٢) شعر مروان بن أبي حفصة ٦٠.
(٣) ينظر: ديوان بشار بن برد ٢٨٤/٣-٢٨٩، وديوان أبي نواس ٥١٩، وديوان البحتري ٢٢٦٨/٤، والتبيان في شرح الديوان ٣٧٨/٣ ـ ٣٩٢.

طغيان الروح القصصية لدى شعراء هذا العصر؛ إذ فضلا عما فيه من إخبار بالحدث - بتفاصيله أحيانا - يأتي مافيه من مديح لشخص الممدوح ليمثل نمطا متميزا من رسم الشخصية بذكره صفات الممدوح وأفعاله. هذا كله ناهيك عن توسله بأسلوب الحوار.

ومما يشبهه مخاطبة قائد الأعداء، قصدا إلى الفخر وإلى هجاء العدو فضلا عن الإخبار بالحدث. يقول أبو فراس الحمداني من قصيدة له (١):

أتزعمُ ياضَخمَ اللّغاديدِ، أنّنا
ونحنُ أسودُ الحربِ لا نعرفُ الحَرْبا؟
فوَيْلَكَ مَن للحربِ إنْ لم نكنْ لها؟
ومن ذا الّذي يُمسي ويُضحي لها تِرْبا؟
ومَن ذا يَلُفُّ الجَيشَ من جَنَباتِهِ؟
ومَن ذا يقودُ الشُّمَّ أو يصدمُ القَلْبا؟
ووَيْلَكَ مَن أردى أخاكَ بمَرْعَشٍ
وجَلّلَ ضَرْباً وَجْهَهُ والدِكَ العَضْبا؟
ووَيْلَكَ مَن خلّى ابْنَ أُختِكَ موثَقا
وخلّاكَ باللُّقّانِ تَبْتَدِرُ الشِّعْبا؟

إنه يذكر دمستق الروم بوقائع مرت تشير إلى هزيمة جيش الروم أمام جيش سيف الدولة الحمداني، من مثل ما كان من صولات جيش سيف الدولة وجولاته على جيش الروم، ومقتل أخي الدمستق نفسه بـ (مرعش)، وضرب والده، وأسر ابن أخته، فضلا عن هزيمته هونفسه بـ(اللقان). فأخبر بالحدث بوساطة رده على هذا القائد الرومي فيما ادعاه، وذلك بقوله لأبي فراس: إنما أنتم أهل كتاب ولاتعرفون الحرب، فرد عليه أبو فراس بالقصيدة التي منها هذه الأبيات، بعد أن أجابه بقوله: نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم بالأقلام؟

---

(١) ديوان أبي فراس ٤٢-٤٣. وينظر: التبيان في شرح الديوان ٢/٢٢١-٢٢٤ و ٤/١٥-٢٦. ومثل ذلك مخاطبة المهجو. (ينظر: التبيان في شرح الديوان ٤/١٥٠).

ويتجلى أسلوب الحوار في هذا النص بما فيه من صيغ الخطاب مثل تاء الخطاب في (أتزعم) وكاف الخطاب في كلمة (ويلك) المكررة لمرات ثلاث، فضلا عن كلمات (أخاك) و (والدك) و (أختك) و (خلاك)، معززا ذلك كله بأسلوب النداء في قوله (يا ضخم اللغاديد)، وبما فيه من استفهامات وتساؤلات امتدت على مدى النص، بل لعل النص كله كان سؤالا من عدة أجزاء.

إننا إذ نورد مثل هذين المثالين - فضلا عما سنستقبله مما يشبههما في هذا المبحث، أو مما ورد ويرد في تضاعيف هذا البحث كله - من حيث مخاطبتها للمتلقي من ممدوح أو مهجو أو حبيبة أو من سامعين وقراء بعامة، من طرف واحد؛ فلأننا نعد مثل هذا الخطاب شكلا من أشكال التحاور، له خصوصية فرضتها طبيعة الفن الشعري فضلا عن أسلوب الشاعر؛ إذ أن الطرف الثاني الذي يتحاور الشاعر (أو الراوي) معه معلوم لدينا ضمنا، سواء أكانت شخصيته حقيقية أم متخيلة مفترضة، وذلك بوساطة معرفتنا بالشاعر وظروف إنشاده النص أو إدراكنا لطبيعة العمل الفني وما يقتضيه كل نمط منه من طرائق وأساليب تميزه عن سواه.

قال البحتري يعاتب الفتح بن خاقان، متوسلا بالحوار في مخاطبته وإن من طرف واحد. فضلا عما ينبيء هذا الخطاب نفسه به من حدة الخصام والمقاطعة بين الشاعر ومن يعاتب (١):

أَمُخَلِّفِي يافتحُ أنتَ وطاعِنٌ
في الظّاعنينَ، وشاهِدٌ ومُغَيِّبي؟
ماذا أقولُ إذا سُئلتُ فَحَطَّني
صِدقي، ولم يسترْ عليّ تَكذُّبي؟
ماذا أقولُ لشامتينَ يَسُرُّهم
ما ساءني، ولِمُنكِرٍ مُتَعَجِّبِ؟
أأقولُ مغضوبٌ عليّ!؟ فَعِلْمُهُمْ
أن لستُ معتذِراً، ولستُ بِمُذنِبِ!

---

(١) ديوان البحتري ١/١٤١.

أم هل أقولُ تَخَلَّفَتْ بي عنده
حالٌ؟ فمَن ذا بعده مُستَصحِبي؟
سأُقيمُ بعدكَ ـ إن أقمتُ ـ بغُصّةٍ
في الصّدرِ لم تُصعَدْ ولم تُتَصوَّب
وسأرفضُ الأشعارَ إنّ مذاقَها
بمدحِ غيركَ في فمي لم يَعْذُب
لا أخلِطُ التّأميلَ منك بغيرهِ
أبداً، ولا ألقى دَنِيّ المُكسَب

إن هذه التساؤلات الكثيرة التي اعتمدها الشاعر ههنا ـ فضلا عن لجوئه إلى استخدام صيغة النداء مع اسم الشخص المعاتب نفسه في قوله (يافتح) واستخدام ضمير الفصل (انت) في تاكيد هذا النداء، ناهيك عن استخدام كاف الخطاب في التكلم معه ـ هي تعميق للحدث من حيث بيانها عن تاثيره في نفس الشخصية الرئيسة، التي هي شخصية البطل ـ الراوي ـ الشاعر، فضلا عن بيانها عن طبيعة دخيلة هذا البطل ـ الراوي، وذلك من حيث أسلوبه في التعبير عن اثر هذا الموقف في نفسه . إن مثل هذه «النبرات الاستفهامية الآمرة والنبرة الحية والتفسيرات المثيرة لاتحول دون خلق أطر رومانتيكية مشروطة حسب،بل على العكس ايضا، تقوي الطابع الواقعي السردي التراجيدي للعمل الفني برمته»(١).

وإذا مارغب الشعراء في حكاية حدث تاريخي توسلوا بالحوار، في محاولة منهم لزيادة التاثير في نفوس متلقيهم . يقول دعبل الخزاعي في مقتل الحسين بن علي (عليه السلام) (٢):

يا أُمّةً قتلتْ (حُسَيْناً) عنْوَةً
لم تَرْعَ حقَّ اللّهِ فيه فتهتدي

---

(١) الافكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ١١٤.
(٢) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤-٢٥٥. وينظر: ديوان ديك الجن ٥٧، حيث وضع حديثا على لسان رسول الله (ﷺ) وذلك في معرض مدحه آل البيت عليهم السلام.

قتلوه يومَ (الطّفّ) طَعْناً بالقَنا
سَلْباً وهَبْراً بالحُسام المُقْصدِ
ولطالما ناداهُم بكلامه :
جَدّي النّبيُّ خصيمكُمْ في المَوعدِ
جدّي النّبيُّ، وأبي (عليٌّ)فاعْلَموا ،
والفَخرُ (فاطمةُ) الزّكيّةُ مُحتِدي
ياقومُ إنّ الماءَ يلمعُ بينكم
وأمُوتُ ظمآنَ الحَشا بتَوَقّد
قد شَفّني عَطَشي وأقْلَقَني الّذي
انا فيه ، من ثِقْلِ الحَديد المُجْهِدِ
قالوا له : هذا عليكَ مُحَرّمٌ
حتى تُبايعَ للغبيّ الاسْوَد
فاتاهُ سَهْمٌ من يدٍ مشؤومةٍ
من قَوسِ ملعونٍ خبيثِ المَوْلد
ياعَينُ جودي بالدّموعِ واهْمِلي
وابْكي (الحسين) السّيّدَ بْنَ السّيّد

إن الشاعر افاد في هذا النص من الحوار على عدة أوجه ، فقد ابتدا نصه بمخاطبة قاتلي الحسين (عليه السلام) مؤنبا ، وذلك بتوسله بصيغة النداء (يا) ، ثم عرج على حكاية ماكان من حادثة القتل هذه ، فوضع كلاما على لسان الحسين (عليه السلام) يشير فيه إلى شرف أصله وكرم محتده فضلا عن واقعة قتله وهو ظمآن وذاك بقوله (ناداهم بكلامه) أي الحسين ثم يذكر ماقال في ذلك. ثم يعرض لما كان من جواب قتلته الذي عينه بقوله (قالوا له) ، ولكن من غير أن يحدد شخص المجيب وإنما جعل الجواب للجماعة (القاتلة) كلها ، وكأنه بذلك يريد أن يحمل كل مَن شهد جريمة القتل هذه وزر وقوعها ، وبذلك اعطى هذه الجماعة دورا واحدا بحكم اشتراك افرادها فيه . ثم يختم نصه بمخاطبة العين لتبكي هذا القتيل الشريف وذاك بتوسله مرة أخرى بصيغة النداء (يا) .

ولعل شعر الغزل والحب من ابرز موضوعات الشعر العباسي في ما تتضمنه من الحوار الذي يسهم في بيان مانبحث عنه وفيه من نفس قصصي، ويجلوه . من ذلك قول دعبل الخزاعي (١):

يا (سلمُ) ذاتَ الوُضَّحِ العِذابِ
وربّةَ المِعْصَمِ ذي الخِضابِ
والكَفَلِ الرَّجْراجِ في الحقابِ
والفاحمِ الأسوَدِ كالغرابِ
بحقّ تلكَ القُبَلِ الطِّيابِ
بعدَ التَّجَنّي منكِ والعِتابِ
إلاّ كشفتِ اليومَ عنّي مابي

فهو يتوسل باسلوب الحوار الذي استخدم منه ههنا صيغة النداء مع اسم فتاته في (ياسلم) وكاف الخطاب في (منك) وتاء الخطاب في (كشفت)، في وصف شكل فتاته هذه الخارجي، فضلا عن مطالبته إياها أن تكشف عنه ما احدثته هي فيه بتجنيها وعتبها، فيشير إلى امر معنوي قامت به نحوه، اضطره إلى اللجوء إليها سائلا إياها ان ترفعه عنه .

أما هذه الأبيات للعباس بن الأحنف، التي يخاطب فيها معشوقته فوزا (٢):

يافَوْزُ، قد حَدُثَتْ اشياءُ بعدكُمُ
إنّي وإيّاكمُ منها على خَطَرِ
لو أنّ خادمُكمْ جاءتْ لقلتُ لها:
قولي لفَوزٍ الا كوني على حَذَرِ
فعَجِّلي برسولٍ منك مُؤتَمَنٍ
حتّى يُخَبِّرَكُمْ - يافوزُ - بالخَبَرِ

---
(١) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٨.
(٢) ديوان العباس بن الأحنف ١٦٥.

يــا رُبَّ لائمــةٍ يــا فــوزُ قلــتُ لــهـا
والـلّـومُ فـيـكِ لَعُمْري غيرُ مُحْتَقَرِ :

مـافـي الـنّساءِ سوى فوزٍ لـنـا أرَبٌ
فـارْضَيْ بذلـك أو عَضّي على حَجَرِ

محـذراً إيـاهـا مـن أمـرٍ مـا أو أمورٍ قد حدثت بعدها ، فضلا عن إعلانه عما قاله للائمة إياه في حبها من أن ليس له في النساء من أرب سوى فوز ، فإنه يستخدم طريقة في البيت الثاني منها ربما تقترب مما يصطلح عليه في النقد القصصي الحديث بالاستباق أو السرد المتقدم (١) ; إذ يخبر عما سيكون منه ، وإن كان قولا ـ ولعله قول ينبىء عن واقع حال ـ، فيما لو جاءته خادم محبوبته ، وهو يؤكد ذلك بطلبه منها أن تعجل برسول مؤتمن ليخبره بما استجد من أمور ، على أنه في أسلوبه الحواري هذا قد أفاد من صيغة النداء (يا) المخصصة بها حبيبته (فوز) ثلاث مرات، فضلا عن كاف الخطاب في قوله (بعدكم) و (إياكم) و (يخبركم) بصيغة الجمع ، و (فيك) بصيغة المفرد ، ناهيك عن استخدامه ياء المخاطبة مع فعل الأمر أو الطلب ـ سواء أكان ذلك مع الرسول أم مع فوز أم مع اللائمة ـ في قوله (قولي) و (كوني) و (عجلي) و (فارضي) و (عضي) . ذاك زائدا تصريحه بالقول في قوله (لقلت لها) .

ويقول علي بن الجهم بدوره (٢):

ومـا أنْسَ مِ الأشيـاءِ لا أنْسَ قَولَـهـا
لجارتِهـا : مـا أولَـعَ الحُبَّ بالحُرِّ

فـقـالـت لـهـا الأخرى: فـمـا لـصديقِنـا
مُعَنّىً وهـل فـي قَتْلِـهِ لكِ من عُذْرِ؟

صِلِيهِ لعـلّ الوَصْلَ يُحْيِيهِ واعْلَمي
بـأنّ أسيـرَ الحُبِّ فـي أعظمِ الأسْرِ

فـقـالـتْ: أذودُ الـنّـاسَ عنـه وقلّمـا
يطيبُ الـهـوى إلاّ لـمُنْهَتِكِ السِّتْرِ

---

(١) ينظر: ص ١٣٠ و ١٥٣ من هذا المبحث.
(٢) ديوان علي بن الجهم ١٤٥-١٤٦.

وأيقظْتُنا أنْ قد سمعتْ فقالتا :

مَن الطّارقُ المُمْسي إلينا وماندري؟

فقلتُ: فتىً إنْ شئتُما كتمَ الهوى

وإلّا فَخلّاعُ الأعِنّةِ والعُذْر

على أنّه يشكو ظلوماً وبُخْلَها

عليه بتَسْليمِ البَشاشةِ والبِشْر

فقالتْ:هُجينا ، قلتُ:قد كان بعض ما

ذكرتِ لعلّ الشَّرَّ بالشَّرِّ يُدْفَع

فهو في هذا الحوار الذي يجريه بين ثلاث شخصيات،هو (أو راويه) احدها ، فضلا عن فتاته وجارتها ،يشير إلى حاله في حب هذه الفتاة وما كان منها نحوه من بخل وانقطاع وصل ، مستفيدا من طريقة التصريح بالقول في ذلك بمعنى أنه ينقل لنا ما دار من حوار بينهم ثلاثتهم بعد أن يخصص القائل منهم ويحدده ثم يذكر نص قوله مباشرة بكل ما فيه من أدوات التخاطب الفنية ، من مثل (فقالت) و (فقالتا) و (فقلت) . ولعله أتى بنص واحد مع (فقالتا) من غير أن يعين من منهما التي قالته تحديدا ، تعبيرا عن تماثلهما في حالة اليقين من سماعه كلامهما فضلا عن الاستفهام عمن سمع .

إن ما في مثل هذا النص من تعدد شخوص المتحاورين ، فضلا عن رواية كل ماقيل نصا مع تعيين شخص المتكلم منهم ، ثم مايبين عنه الحوار من حالة أو حدث عامين أو خاصين بما يرسم شيئا من ملامح شخصيات المتحاورين ، لمما يعزز ماذهب إليه من وجود النزعة القصصية في هذا الشعر .

أما بشار بن برد ، فإنه في قصيدته التي أولها (١):

---

(١) ديوان بشار بن برد ١٦٩/٣-١٧٢ . وللاطلاع على بعض مما جاء من حوار في شعر الغزل - العفيف والماجن-،والنصوص التي تحكي لقاء الشاعر أو الراوي بحبيبته ، فضلا عن قصائد العبث والمجون ومجالس الخمر ، ينظر : ديوان أبي نواس ١٤١-١٤٢ و ٧٣٠ ، وشرح ديوان صريع الغواني ٣٣-٣٤ ، وديوان الخريمي ٧٣ ، وديوان إسحاق الموصلي ٨٣ ، وديوان ديك الجن ١٨٨-١٨٩ ، وديوان علي بن الجهم ٥٠ ، وديوان ابن الرومي ٣٣٠/١ ، وديوان البحتري ٤٣٠/١ ، وشعر ابن المعتز ق١ ٢١٧/١ ، وديوان أبي فراس ١٥٨ ، وديوان الشريف الرضي ٣٩٨/١ ، وشرح ديوان سقط الزند ٢٦٣ .

قد لامَني في خليلتي عُمَرُ
والَلّوْمُ في غيرِ كُنْهِهِ قَذَرُ

وبعد أن يرد، هو أو الراوي، على من يلومه في حبه، يحكي وقائع حدث بوساطة الحوار، بعد أن يمهد له أو يستهله بقوله:

حَسْبي وحَسْبُ الّتي كَلِفْتُ بها
منّي ومنها الحديثُ والنَّظَرُ

أو قُبلةٌ في خلالِ ذاكَ ولا
بأسَ إذا لم تُحَلّلِ الأُزُرُ

أو لَمْسَ ماتحتَ مِرْطِها بيدي
والبابُ قد حالَ دونه السِّتْرُ

والسّاقُ برّاقةٌ خلاخِلُها
والصّوتُ عالٍ فقد علا البُهُرُ

فبعد هذا النص الوصفي لما كان من ظروف خلوته بفتاته هذه، يكمل رواية ما كان منه معها على لسانها هي تخاطبه، كما تحكي ما حصل:

واسْتَرْخَتِ الكفُّ للغزالِ وقا
لتْ: الْهُ عنّي والدّمعُ مُنحَدِرُ

إذهبْ فما أنتَ كالّذي ذكروا
أنتَ وربّي مُعارِكٌ أشِرُ

وغابتِ اليومَ عنك حاضنتي
فاللّهُ لي اليومَ منكَ مُنتصِرُ

يارَبِّ خُذْ لي فقد ترى ضُعُفي
من فاسقِ الكفِّ مالَهُ شُكُرُ

أهوى إلى مِعْضَدي فَرَضَّضَهُ
ذو قوّةٍ مايُطاقُ مُقتدِرُ

يُلْصِقُ بي لِحيةً له خَشُنَتْ
ذاتَ سوادٍ كأنّها الإبَرُ

حتّى افتَهَرَني وإخْوَتي غُيَّبُ

ويلي عليهمْ لَوْ انّهم حَضَروا

أُقسِمُ بالله مانَجَوتُ بها

إذهبْ فانتَ المسَوَّرُ الظفِر

كيفَ بامّي إذا رأتْ شفَتي؟

وكيفَ إن شاعَ منكَ ذا الخَبَر

أم كيف لا كيفَ لي بحاضنتي

ياحُبُّ لو كان ينفعُ الحَذَر؟

قلتُ لها عند ذاك: ياسَكَني

لابأسَ إنّي مُجَرّبٌ حَذِر

قولي لهم بَقّةٌ لها ظفُرٌ

إن كان في البَقّ مالَهُ ظُفُر

فبخطابها إياه ومحاورتها له مستخدمة اداتي الخطاب (الكاف والتاء) والضمير (انت) وصيغة النداء (يا) فضلا عن تكرر صيغة الاستفهام وافعال الامر بما يعزز بناء القصيدة المعتمدة على الحوار ويؤكده، فضلا عن لجوئها إلى الله بصيغة الدعاء (يارب..)، وسردها لما حدث بينها وبينه صرح هو به نصا، تمت رواية القصة وفقهنا ماكان. لقد استغل خلوته بها ونال منها ما أراد، حتى إذا حست بهول ماوقع لها وخشيت الفضيحة، سخر منها وتخلى عنها. فاخبر بالحدث ورسم ملامح لشخصيته وشخصية فتاته مستعينا بهذا الحوار الذي حكى.

أما أبو العتاهية (ت ٢١١ هـ)، فديوانه مليء بالتوجه إلى الله عز وجل سؤالا وطلبا للصفح والغفران، ومخاطبة الدنيا هروبا منها وزهدا" فيها، ومخاطبةالناس دعوة" لهم لنبذ متاع الدنيا والتمسك باهداب الآخرة(١).

وهذا ابو فراس الحمداني يكلم ابنته في معرض رثائه نفسه

(١) ديوان ابي العتاهية مواضع متفرقة.

يوم مقتله ، مستخدما صيغتي النداء والطلب (١):

أُبُنَيّتي، لاتَحزني! كلُّ الأنامِ إلى ذَهابِ
أُبُنَيّتي، صبراً جميـ لاً للجليلِ من المُصابِ
نوحي عليَّ بحَسْرَةٍ! من خَلفِ سترِكِ والحجابِ
قولي إذا ناديْتني، وعَييتُ عن رَدِّ الجوابِ:
زينُ الشّبابِ، ابو فرا سٍ، لم يُمَتَّعْ بالشّبابِ!

بل إنه يعلمها مايريد منها قوله حين يموت(٢). وكان من قبل قد توجه بالخطاب إلى أمه في اثناء رثائه إياها في القصيدة التي منها قوله (٣):

ايا أُمَّ الأسيرِ سقاكِ غَيثٌ
بكرهٍ منكِ مالقيَ الأسيرُ
ايا أمَّ الأسيرِ سقاكِ غيثٌ
تَحيّرَ لايُقيمُ ولايسيرُ
ايا أمَّ الأسيرِ سقاكِ غيثٌ
إلى مَن بالفِدا ياتي البشير..

وقوله ..

ايا أُمّاهُ كم سر مَصون
بقلبكِ ماتَ ليس له ظهور
ايا أُمّاهُ كم بشرى بقربي
اتتكِ ودونها الأجلُ القصير..

إننا نلمح في هذين النصين الحواريين المقتطعين من قصيدة بعينها حيث يخاطب الشاعر أمه المتوفاة ، وهو بعيد عن الوطن اسير، مناجاة تقترب بها من ان تكون تنفيسا عما يمور به صدر

---

(١) ديوان ابي فراس ٥٥.
(٢) لعل في ما اشار به ابو فراس لابنته ان تقوله بعد موته ملمح من الاستباق او السرد المتقدم.
(٣) ديوان ابي فراس ١٦٢-١٦٣.

الشاعر (الراوي) من أحاسيس ومشاعر وأفكار عبر عنها بهذه الصيغة الخطابية، فاقترب بذلك قدرا من أسلوب تيار الوعي، إذ تنثال الأفكار والمشاعر من غير حسيب ولارقيب.

أما الأبيوردي فإنه يتوسل بالحوار ليخبر عن أصله ويفخر بأرومته. يقول(١):

وقالت سُلَيمى إذ رأتني لِتِربِها
ورافَقَما وجهٌ أغَرُّ مَهيبُ:
أظنُّ الفتى من عبدِ شمسٍ فإن يكن
أبوه أبا سفيانَ فهْو نجيب
أرى وجهَهُ طَلْقاً يُضيءُ جبينُهُ
وأحسب أن الصدر منه رحيب
سَليهِ يُكَلِّمْنا، فإنَّ اختيالَهُ
- على ما بهِ من خَلَّةٍ - لعَجيب
فقلتُ: غلامٌ من أُمَيَّةَ شاحِبٌ
بأرضِكما نائي المزارِ غريب
وليس بِبِدْعٍ أن يُخَفِّفَ جأْشَهُ
على عُدْمِهِ حيث المرادُ جديب
فمن شِيَمِ الأيّامِ أن يُسلبَ الغنى
حسيبٌ، وأن يُكسى الهوانَ أديب
فقالت ولَم تَمْلِكْ سوابقَ عَبْرَةٍ:
أقِمْ عندنا، إنّ المحلَّ خصيب
وحَوْلَكَ من حَيَّيْكَ قَيْسٍ وخِنْدِفٍ
كهولٌ مكاريمُ الضّيوفِ وشيب
وما عَلِمَتْ أنّي لأمرٍ أرومُهُ
أطوفُ، وراجي اللّهِ ليس يخيب

أدار الشاعر الحوار هنا بين شخصيتين هما: شخصيته هو (الراوي)، وشخصية (سليمى)، ناسبا لكل ما قالته تحديدا، عامدا

---

(١) ديوان الأبيوردي ١/٢١-٢٢. وينظر: المصدر نفسه ١/٢٢٦.

من وراء ما نقل من كلام إلى وصف نفسه ورسم ملامح من شخصيته، فضلا عن التصريح ببعض ما يرى من حكمة ورأي بما يعزز ما أراد أن يصوره من حال يعيشها ويمر بها، مع إلماحة خاطفة في وصف حبيبه من قيس وخندف. على أنه قد أشار في بدء كلامه إلى وجود شخصية ثالثة هي: ترب سليمى، لكنه لم يضع على لسانها أي كلام، إذ لم يتعد دورها في نصه هذا أكثر من أن تسمع لسليمى ما قالت ليجيبها هو ثواء غير تارك لها - أي لهذه الشخصية الثالثة - أيما فرصة للقول أو الفعل، ليتضح من ذلك كون هذه الشخصية أداة فنية مضافة عزز بها الشاعر ما يمتلكه من نفس قصصي.

فإن أبان الشاعر هنا (أو الراوي) عما سببه له الزمان من انتكاسة وخذلان، على الرغم من شرف أصله وكرم محتده، فقرر الطواف والترحال لأمر ما لم يخبرنا به، فإن سبط ابن التعاويذي، على خلاف ذلك، يريد الإشارة إلى قناعته بما هو عليه معبرا عن ذلك بوساطة الحوار أيضا، مديراً إياه بينه وبين جارة له. يقول (١):

أمسَتْ تلومُ على القناعةِ جارةٌ
سمعي بوَقْعِ ملامِها لايَحْفِلُ

عابَتْ عليَّ خصاصتي فأجبتُها:
مِنَنُ الرِّجالِ من الخصاصةِ أثقلُ

قالتْ: تَنقَّلْ في البلادِ فقلّما
فاتَ الغِنى والحظُّ من يَتنقّلُ

فالمرءُ تَحْقِرُهُ العيونُ إذا بدا
إعْسارُهُ ويُهابُ وهو مُمَوَّلُ

ياهذه إنّ السؤالَ مذلّةٌ
ولُوجُ أبوابِ الملوكِ تَبذُّلُ

كُفّي الملامَ فكلُّ حظٍّ مُعرِضٍ
عنّي بإقبالِ الخليفةِ مُقبِلُ

---

(١) ديوان سبط ابن التعاويذي ٣٢٧.

فهو يرفض سؤال الملوك لأنه يراه تبذلا وهدرا للكرامة. لكننا نراه بعد ينتقل إلى المديح .. فأين هذا من ذاك؟.

أما طريقته في رواية هذا الحوار بينه وبين جارته فقد نوع فيها بين أكثر من أسلوب في نقله فأخبر بدءا* بلومها إياه وعيبها عليه خصاصته من غير أن يعرض لما قالته تنصيصا غير أنه نص على إجابته هو إياها بقوله (فأجبتها..)، لينقل إلينا من بعد ردها على جوابه محددا ما قالت في قوله (قالت: ...)، فإذا ما انتهى من نقل كلامها هذا عمد إلى إجابتها مرة أخرى، ومباشرة من غير أن يشير تعيينا إلى أن هذا هو جوابه أو كلامه كأن يقول مثلا: فقلت لها أو فأجبتها .. أو ما إلى ذلك، لكننا نعي أن هذا رده من سياق القصيدة إذ يخاطبها في البيتين الأخيرين من النص بصيغة النداء (ياهذه) فضلا عن ياء الخطاب في قوله (كفي الملام...)، لتتكامل في أثناء ذلك كله رؤيته لما يروي.

ويوظف دعبل الخزاعي الحوار في رسم موقف يبين بوساطته عن كرمه (هو أو الراوي) وبذله (١):

بانتْ (سُلَيمى) وأمْسى حبلُها انْقَضَبا
وزوّدوكَ - ولم يَرْثوا لك - الوَصَبا

قالت (سلامةُ): أيْنَ المالُ؟ قلتُ لها:
المالُ - ويحكِ - لاقى الحمدَ فاصْطَحَبا

الحمدُ فرّقَ مالي في الحقوقِ، فما
أبْقَيْنَ ذمّاً، ولا أبْقَيْنَ لي نَشَبا

قالت (سلامةُ): دَعْ هذي اللّبون لنا،
لصِبْيَةٍ مثلِ أفراخِ القَطا زُغُبا

قلتُ: احْبِسيها ففيها متعةٌ لهمُ
إن لم يُتحْ طارقٌ يبغي القِرى سَغِبا

---

(١) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٦. وينظر: ديوان إسحاق الموصلي ١٦٣.

لمّا احْتَبى الضّيفُ واعْتَلّتْ حلوبتُهــا

بكــى العيــالُ وغنّــتْ قِدرُنا طَرَبا

هذي سبيلي، وهذا ـ فاعلَمي ـ خُلُقي

فارْضَيْ بهِ، أو فكوني بعضَ من غَضِبــا

فلقد ضحى بقوت عياله من اجل كسب الحمد في إطعام ضيف طارق، مستفيدا في بيان ذلك من اسلوب تحديد القائل والنص على قوله، وذلك بوساطة (قالت وقلت). وإن لجا في البيت الأخير إلى مخاطبة زوجه (سلامة) هذه من دونما تعيين، لكن سياق النص يدلنا على ذلك بما استعمله من ياء الخطاب مع فعل الأمر في قوله (فاعلمي) و(فارضي) و (فكوني).

إننا نرى أن النصوص الحوارية التي يبتغي الشاعر (أو الراوي)من وراشها بيان شئ من صفاته او لمحات من طبائعه ـ كما مر في الأمثلة آنفة الذكر ـ ،لتدخل في إطار عنصر رسم الشخصية ـ وإن كانت شخصية الشاعر (أو الراوي)نفسه ومن خلال وجهة نظره هو ـ، وذلك من حيث إشارته إلى جانب من تلك الشخصية، هو الجانب المعنوي ـ الداخلي منها او شيئا منه او ملامح. فالشخصية في العمل القصصي مظهر او مخبر أو كلاهما معا.

وهذا الصنوبري يشخص من الورد والنرجس متحاورين ينقل إلينا ما دار بينهما، إذ ينسب كل منهما الجمال والحسن والبهاء لنفسه، فيحاول كل منهما رسم صورة لنفسه بتحزب لها بين، فيصير الغرض من التحاور وصف بعض مظاهر الطبيعة من خلال وجهة نظر الشاعر (او الراوي) نفسه وطبيعة إحساسه بما يصف، فتتضح لنا بعض معالم شخصيته ـ وإن ظهر هنا جليا انحياز الشاعر إلى الورد ـ يقول (١) :

زَعَمَ الوَرْدُ انّه هو ابهى

من جميعِ الأنوارِ والرَّيحانِ

فاجابَته اعينُ النَّرجس الغَضْـ

ـضِ بذلٍّ من قولِها وهوانِ:

---

(١) ديوان الصنوبري ٤٩٨.

أيُّما أحسنُ التّورّدُ أم مُقْـــ
لَةُ ريمٍ مريضةُ الأجفـــان؟

أم فماذا يرجو بحمرتهِ الخَدْ
دُ إذا لم يكُنْ له عينـــان؟

فزهي الوَرْدُ ثمّ قال مجيبــاً
بقيــاسٍ مُسْتَحْسَنٍ وبيــان:

إنّ وردَ الخدودِ أحسنُ من عَيْـ
ـنٍ بها صُفرةٌ من اليَرَقـان

فبعد أن ينبئ بزعم الورد معنى لا نصا يذكر إجابة النرجس نصا بقوله (فأجابته....) ثم يذكر رد الورد على كلام النرجس ولكن نصا هذه المرة.

إن هذا النص يدفعنا إلى الإشارة إلى أن مما أفاد منه الشعراء من أسلوب الحوار وطبيعته أنهم شخصوا - أو جسدوا أو جسموا - كثيرا من الحيوانات والنباتات والجمادات، ومنها بالطبع المحسوسات من تفصيلات الزمان والمكان، فضلا عن المعنويات، بوصفها مخاطبات أو محاورات أو متحاورات - فضلا عما أضفوه عليها من صفات معنوية إنسانية - ، وسيلة للكشف عن أمر أو حدث ما، أو البيان عن حالة نفسية معينة. ونزعم أنهم نجحوا في ذلك(١). فالحوار «جزء مهم من الفن القصصي إذ هو الجزء الذي يقترب فيه القاص أشد اقتراب من الناس ويزيد من حيوية القصة وله قيمة في عرض الانفعالات والدوافع والعواطف، والحوار في يد القاص يحل محل التحليل والتمثيل»(٢).

ومن أشكال الحوار التي حفل بها الشعر العباسي، مما

(١) ينظر: ديوان العباس بن الأحنف ٦٣، وديوان أبي نواس ٣٠٥و ٧٣٤، وشعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ٦٨-١، وديوان البحتري ٤٦١/١ و٢٠٥٧/٤، وشعر ابن المعتز ق١ ٣٣١/٢ - ٣٣٢ ،وديوان كشاجم ٤٨٩، والتبيان في شرح الديوان ٣٩/١ و ٢٥٥/٤ - ٢٥٦، وديوان الشريف الرضي ٣٩٣/١ ، وشرح ديوان سقط الزند ١٤٦، وديوان الطغرائي ٨٤،وص ٩٩ - ١١٣ من هذا البحث.
(٢) القصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٨٩.

يتناسب وطبيعة هذا البحث، الحوار الفردي (الداخلي) الذي تجريه الشخصية في داخلها ، بينها وبين نفسها ، تعبيرا عن تجربتها الباطنية التي تشغلها ، والتي غالبا ما تكون انعكاسا لحالة (أو موقف) مرت بها الشخصية ، فإذا ما امتلأت جوانحها بها فاضت، لينثال كلامها عليها منسابا ، سهلا ، معبرا .

قال مروان بن أبي حفصة (١) :

أفي كلِّ يومٍ أنتَ صَبٌّ ولَيلةٍ
إلى أمِّ بَكرٍ لا تُفيقُ فتُقصِرُ؟
أُحبٌّ على الهجرانِ أكنافَ بيتِها
فيالَكَ من بَيتٍ يُحَبُّ ويُهجَر

إنه يسأل نفسه ويجيب عنها في دائرة مغلقة تبدأ من داخله وتنتهي إليه ، يسأل مستنكرا :أستبقى معانيا هذه الصبابة إلى أم بكر في كل يوم وليلة ؟ أفلا تفيق فتقصر؟ . إنه يستنكر على نفسه هذا الهيام الذي يبدو من دون جدوى. وانعدام الجدوى يؤكده جوابه : أحب على الهجران أكناف بيتها . إذن فإن هذا الهيام مع قيام حالة الهجران أمر غير مستساغ. إنه لايقبل على نفسه هذا التعلق الذي يبدو من غير طائل، لكنه في الوقت نفسه لايستطيع منه فكاكا ، فقد تلبسه حتى إنه متعلق ببيتها على الرغم من هجرانها إياه ، ومن هنا كانت إجابته . ثم إنه يؤكد وضعه المعقد هذا بقوله ، مخاطبا البيت نفسه : فيالك من بيت يحب ويهجر . إنه الصراع الذي يعانيه بين حبه لأم بكر ، وتعلقه ببيتها ، بما يرمز اليه هذا البيت ويعنيه من جهة ، وحالة الهجران القائمة بينهما من جهة أخرى.

أما الأدوات الفنية التي استخدمها في التعبير عن ذلك فهو أسلوب الخطاب الذي لجأ اليه في سؤاله والمتمثل في الضمير (أنت) وفي تاء الخطاب في الفعلين (تفيق) و (تقصر). فضلا

---

(١) شعر مروان بن أبي حفصة ٥١ .

عن صيغة الاستفهام نفسها - بالطبع - التي تجلى هذا الخطاب في أثنائها. أما في جوابه عن التساؤل فقد قرر أمر حبه في الشطر الأول من البيت، وخاطب بيت (أم بكر) في الشطر الثاني منه مستخدما كاف الخطاب في ذلك، في قوله (فبيالك).

أما إسحاق الموصلي فيقول (١):

أتبكي على بغدادَ وهْيَ قريبةٌ؟
فكيفَ إذا ما ازْدَدْتَ منها غداً بُعْدا؟
لعَمرِكَ ما فارقتُ بغدادَ عن قِلىً
لوَ انّا وَجدنا عن فراقٍ لها بُدّا
إذا ذكرتْ بغدادَ نفسي تَقطّعتْ
من الشّوقِ او كادتْ تموتُ بِها وُجْدا
كفى حُزُناً انْ رُحتُ لم استطِعْ لها
وداعاً ولم أُحدِثْ بساكِنِها عَهْدا

إنه يسأل نفسه، مشخصا منها محاورا وجه الكلام اليه بأسلوب الخطاب إذ افاد من تاء الخطاب في (أتبكي) و (ازددت): إنك تبكي على بغداد وهي قريبة منك، فكيف إذا ما بعدت عنها أكثر؟ فإذا ما واجه نفسه بهذا السؤال لائما إياها ومستفسرا منها: كيف ستستطيع البعد عن بغداد أكثر فيما لو حكمت الظروف بذلك، يعود ليسوغ بكاءه عليها مجيبا بانه سيرحل حينذاك مضطرا ومرغما لا مختارا أو كارها، ولذا حق له أن يبكي، موظفا كاف الخطاب في إجابته هذه في قوله (لعمرك...) ليعزز ما عمد إليه من أسلوب التحاور في الكشف عما في نفسه بإزاء هذا المكان الذي يحب. ثم يعرض حبه لبغداد هذا وشوقه اليها. بل إنه من شدة تألمه لمغادرته إياها لم يودعها. إنه الفعل ورد الفعل الداخليان اللذان يمور بهما صدر الشاعر (أو الراوي) بإزاء الواقع الخارجي، فينطلقان معبرين عن انفسهما بهذه الصيغة من القول.

---

(١) ديوان إسحاق الموصلي ١١٦.

وأما الصنوبري، فإن إحساسه بطول الليل وشعوره بامتداده، خاصة وأنه ليل غائم ممطر، يبعث في نفسه تداعيات شتى تعبر عن نفسها بتساؤلات يبحث لها عن إجابات. يقول (١):

أعِذْ عيني من السَّهَرِ ... أعِذْ قلبي من الفِكَرِ
ومن ليلٍ طويلٍ لا ... يبيعُ الطُّولَ بالقِصَرِ
أقولُ إذا اكْتَسَى ليلي ... ثيابَ الغَيمِ والمَطَرِ
وتاهَ الطَّرفُ في ليلٍ ... بلا نجمٍ ولا قَمَرِ:
أما لِلَّيلِ من فجرٍ ... يُضيء لأعينِ البَشَرِ؟
أما للدِّيكِ من خَبَرٍ ... أما للدِّيكِ من أثَرِ؟
متى أنظُرْ إلى ليلي الطْ ... طَويلِ حقيقةَ النَّظَرِ
تُعادِلْ ليلةَ الميلا ... دِ عندي لُمْحَةَ البَصَرِ

لتعزز هذه التساؤلات التي مهد لها من البيت الثالث في قوله (أقول...) ما كرر استخدامه من فعل الأمر (أعذ) الذي يوحي بوجود من يستمع فيستجيب، فتتأكد طبيعة ما يعانيه الشاعر (أو الراوي) من حال يبحث عمن ينتشله منها.

إنه الإحساس الممض بطول الليل، مبعثه سواد داكن تتخلله الغيوم والأمطار. فإذا ما كانت النفس متعبة والفكر منهكا ازداد الإحساس قتامة، فتولدت تلك التداعيات وتفجرت تلك التساؤلات.

بعد هذه السياحة الموجزة في موضوع الحوار بوصفه وسيلة سردية مهمة حفل بها الشعر العباسي ذو النزعة القصصية - الذي توزعت نماذجه على امتداد البحث كله لا ما جاء منها في هذا المبحث بعينه فحسب - نخلص إلى أن ما اشترطه عدد من الدارسين

---

(١) ديوان الصنوبري ٣٩. وينظر: ديوان بشار بن برد ١/٢٨٠، وديوان أبي نواس ٧٣٤، وشرح ديوان صريع الغواني ١٣٠ - ١٣١، وديوان أبي تمام ١/٢٠١، وديوان ابن الرومي ١/٢١٤ - ٢١٧، وشعر ابن المعتز ق١ ٢/٣٣١ - ٣٣٢، والتبيان في شرح الديوان ٣/٩٥ - ٩٦، وديوان الشريف الرضي ١/٣٩٣، وديوان مهيار الديلمي ١/٣٨١، وشرح ديوان سقط الزند ١٤٦.

من وجوب تميز الحوار بالإيجاز والكثافة، لهو من أبرز خصائص الحوار في هذا الشعر - بما يتلاءم وخصوصية هذا الشعر بعامة، وطبيعة كل نص من نصوصه بخاصة - حتى إن هذا الحوار ليتسم بما ذهب إليه تشارلس مورجان من أن غرض الحوار ليس حكاية محادثة وإنما توصيل جوهرها، بل إنه ينطبق عليه ما أراده مورجان نفسه للحوار الشعري من أن يكون تقطيرا لا تقريرا، فيغدو بذلك وسيلة للنفاذ إلى جوهر الأشياء فيوحي بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر (١).

إن اتصاف الحوار، في النصوص التي توافرت عليه من هذا الشعر العباسي ذي النزوع القصصي، بما سبق من خصائص من جهة، فضلا عن افتقار عدد من نصوص هذا الشعر نفسه إلى الحوار من جهة أخرى - وهو ما لا ينتقص من خصيصة النزوع القصصي هذه فيه، لما ذهب إليه عدد من الدارسين من عدم ضرورة وجود الحوار في كل قصة - ربما يعزز ما نذهب إليه من اقتراب هذا الشعر في العدد الغالب من نماذجه من نمط القصة القصيرة، أو الأقصوصة.

---

(١) ينظر: الكاتب وعالمه ٢٨٣ - ٢٨٤.

الفصل الخامس

في الفن الشعري

- الفصل الخامس -

في الفن الشعري

إن بناء الشعر العباسي ذي النزعة القصصية ، سواء أشملت هذه النزعة قصيدة كاملة أم ظهرت بعض من لمحاتها في نص ما أو جزء محدد منه ، نراه يتجلى اكثر ما يتجلى في ما قسمنا عليه دراستنا له في هذا الفصل من مباحث ثلاثة هي : اللغة: لفظا وتركيبا ، والصورة الفنية ، والموسيقا (الإيقاع). محاولين بيان حقيقة التواشج بين البناء الفني للعمل القصصي بأمله النثري الذي اعتمدنا عليه في التنظير ، والبناء الفني للعمل الشعري الذي نعالج هذه النزعة فيه ، وعاملين على أن تشمل نماذجنا فيها - أي هذه الدراسة في ما نستقبل من صفحات - كل عناصر القصة التي اعتمدنا ، متفرقة أو مجتمعة ، وبما يبين عن طبيعة التعبير الشعري عنها وتصويره لها .

أولا : اللغة :

إننا إذ نبدأ باللغة فلأنها المادة الأساس والأولى في بناء العمل الأدبي شعرا كان أم نثرا ، كلا بحسب خصوصيته . وليس من شك في أن مهارة الأديب الفنان تبرز في مدى قدرته على التعامل مع اللغة بوصفها مفردات تشكل اللبنات الأولى في إقامة صرح العمل الفني أولا ، وبوصفها تراكيب لها خصوصيتها وأطرها المحددة ، النابعة من خصوصية اللغة ذاتها ثانيا . وتأسيسا على ذلك آثرنا أن نقسم هذا المبحث على قسمين : اللفظ والتركيب .

أ - اللفظ:

إن اللفظ ((هو المادة الأولى في بناء القصيدة الشعرية ، فهو - بما يثيره من أشكال - يمنحها الصورة . وبما فيه من جرس ، يهبها الإيقاع . وليس جلبه بالأمر الميسور وإنما يأتي لأن دوافع التجربة في داخل الشاعر هي التي تختاره وتعتمده وتطمئن إليه بعد أن تكون قد غاصت في أكوام هائلة من

الالفاظ»(١). ولامراء في أن لكل شاعر طريقته الخاصة واسلوبه المتميز في اختيار الالفاظ وانتقائها للتعبير عما يجول في نفسه. طريقة تنبع من طبيعة الشاعر النفسية أولا، وتخضع لمدى عمق ثقافته – اللغوية منها بخاصة – ثانيا، فضلا عن تاثير بيئته، طبيعيا واجتماعيا (٢) ثالثا. ناهيك عما قد تفرضه طبيعة الموضوع أو الغرض الذي نظم فيه أو من أجله رابعا.

وإذ ندرس ههنا لغة لشعر تاثر في مقدار غير قليل منه بالأداء النثري، بسبب مما تفرضه عليه طبيعته الخاصة من حيث كونه نظما شعريا من جهة، تشرب بالنفس القصصي الذي يتحكم في تاليفه الأسلوب النثري اصلا من جهة اخرى، تهمنا الإشارة إلى رأينا في هاجس اعتور اذهان نقدة الشعر عامة، فعرضوا له بالبحث والدراسة، وهو: هل هناك لغة تصلح للشعر واخرى تصلح للنثر؟... ورأينا هو اتفاقنا مع ماذهب إليه هـ. ب. تشارلتن بقوله «أفحش الخطأ ان يظن الشاعر أن هذه لفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر، لأنها درجت على السنة الناس في الحديث؛ إذ العبرة بما تحتويه اللفظة من مكنون شعوري، وبما توحيه في موضعها الذي يختاره لها الشاعر من خواطر ومشاعر. نعم إن لبعض الالفاظ

---

(١) الصورة الفنية في شعر ابي تمام ٢٤١. وينظر: جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ١٩٠. يقول تشارلتن " وعندنا أن الشعر مؤلف من الفاظ، ومن الفاظ فقط، كما تتألف سائر ضروب الكلام، فكل ما للشعر من سحر يفتن القلوب، إنما هو سحر صادر عن الالفاظ، والالفاظ وحدها" فنون الادب ٤. كما يقول " فليست اللفظة إذا رمزا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، وبثت في اللفظ فزادت معناها خصبا وحياة". المصدر نفسه ٨.

ولعل إدراك النقاد والبلاغيين العرب لمدى صعوبة اختيار الالفاظ أو المفردات في العمل الأدبي، فضلا عن دراستهم لمعاني الشعراء وافكارهم، السبب الرئيس في كل ماقالوه في قضية اللفظ والمعنى، واختلافهم في تعيين الاهم منها. ينظر في ذلك: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣٨١-٣٩٢، وبناء القصيدة العربية ١٤٧-١٨٣، وجرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ٤٩-١٢٤.

(٢) ينظر: الرحلة في شعر المتنبي ٢١٣.

في المسامع نغما اشجى من بعضها الآخر، وبعض الألفاظ أسلس في يد الشاعر من بعضها، واكثر اتساقا وانسياقا في الكلام الموزون؛ لكن هذه العوامل كلها متصلة بجمال الألفاظ الظاهري الخارجي، وهو جمال تافه ضئيل إذا قيس بالجمال الباطني الحقيقي، جمال المعنى والشعور الذي توحي به اللفظة عند كاتبها و سامعها. جمال اللفظ أن يؤدي ما أريد له أن يؤديه اداء كاملا مليئا بالقوة والحياة، ولاعبرة بعد ذلك أي لفظة يختار الشاعر. وإذا فالمقياس الذي تقيس به الأدب كافة - شعرا كان أو نثرا - هو قوة التعبير»(١). وذلك طبعا بما يتفق وطبيعة خصائص كل فن من فنون الأدب وسماته الخاصة به مما تدخل اللغة في صياغته والتعبير عنه. فضلا عن عدم إغفالنا لأهمية الدور الذي تضطلع به بقية العناصر الفنية في ذلك(٢).

إن ما قدمناه من اختلاف في طبيعة ألفاظ كل نص عن غيره بسبب من اختلاف في طبيعة شاعر عن آخر، واختلاف في طبيعة مفردات موضوع عن آخر، هو مايحكم شعرنا العباسي هذا ذا النزعة القصصية. فنص كشاجم في حكاية خبر مما يعد من شعر الغزل من مثل قوله(٣):

ودّعتُها ولَهيبُ الشّوقِ في كبدي
والبَينُ يُبعِدُ بَينَ الرّوحِ والجَسدِ

وداعَ صَبّيْنِ لم يمكن وداعهُما
إلاّ بلحظةِ عَينٍ أو بنانِ يدِ

وحاذَرتْ أعينَ الواشينَ فانصرَفَتْ
تَعضُّ من غَيظِها العُنّابَ بالبَرَدِ

فكان أوّلُ عهدِ العَينِ يومَ نأتْ
بالدّمعِ آخرَ عهدِ القلبِ بالجَلَدِ

---

(١) فنون الأدب ١٥.
(٢) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٣١١-٣١٢.
(٣) ديوان كشاجم ١٥٠.

يختلف في نمط مفرداته عن نص لابن المعتز في وصف ناقته - مما نعده شكلا من أشكال رسم الشخصية - ، متأثرا فيه بالتراث الشعري العربي ذي الروح البدوية ، كقوله (١).

ولَرُبَّ مُهلكةٍ يُحارُ بها القَطا
مسجورةٍ بالشَّمسِ خُرْقٍ مُجْهَلِ

خلَّفتُها بشِمِلَّةٍ تَطَأُ الوَجى
مُرتاعةِ الحركاتِ جِلْسٍ عَيْطَلِ

ترنو بناظرةٍ كأنَّ حِجاجَها
وُقُبٌ أنافَ بشاهقٍ لم يُحْلَلِ

وكأنَّ مُسْقِطَها إذا ما عَرَّسَتْ
آثارُ مُسْقِطِ ساجدٍ مُتَبَتِّلِ

وكأنَّ آثارَ النُّسوعِ بِدَفِّها
مَسرى الأساوِدِ في هيامٍ أَهْيَلِ

ويشدُّ حاديها بحبلٍ كاملٍ
كعسيبِ نَخْلٍ خوصه لم يُنْخَلِ

وكأنَّها عَدْوًا قطاةٌ مُبْكِرَتٌ
زُرْقُ المياه وهَمُّها في المَنْزِلِ

مَلأَتْ دلاةٌ تُستَقِلُّ بحملِها
قُدَّامَ كَلْكَلِها كصُغرى الحَنظَلِ

وغَدتْ كجلمودِ القذافِ يُقِلُّها
وافٍ كمثلِ الطَّيلسانِ المُخْمَلِ

وهذا بدوره يختلف عن نص للمتنبي - مثلا - في تسويغ هزيمة حلت بممدوحه سيف الدولة الحمداني في إحدى معاركه ضد الروم ، مخاطبا قائد الروم وذاكرا في أثناء ذلك بعض الوقائع (٢) :

قُلْ للدُّمستقِ إنَّ المُسلمين لكم
خانوا الأميرَ فجازاهم بما صَنَعوا

(١) شعر ابن المعتز ق ١ ١٦٢/١-١٦٤.
(٢) التبيان في شرح الديوان ٢٢٩/٢-٢٣١.

وجدتُموهُمْ نياماً في دمائكُمُ
كأنَّ قتلاكُمُ إيّاهُمُ فُجِعوا
ضعفى تعفُّ الأيادي عن مثالِهِمُ
من الأعادي وإنْ هَمّوا بهم نَزَعوا
لاتحسبوا من أسَرْتُم كان ذا رَمَقٍ
فليس يأكلُ إلّا المَيْتَةَ الضَّبُعُ
هلّا على عَقَبِ الوادي وقد طَلَعَتْ
أُسْدٌ تَمُرُّ فُرادى ليس تجتمع
تشقّكم بقناها كلُّ سَلْهَبَةٍ
والضّربُ يأخذُ منكم فوقَ مايَدَعُ
وإنّما عرّضَ اللّهُ الجنودَ بِكُمْ
لكي يكونوا بلا فَشَلٍ إذا رجعوا
فكلُّ غَزْوٍ إليكم بعد ذا فَلَهُ
وكلُّ غازٍ لسيفِ الدَّولةِ التَّبَعُ

فنلحظ مدى اختلاف نمط ألفاظ نص كشاجم في سهولتها ورقتها ووضوحها، عن ألفاظ نص ابن المعتز بتشربها روح البداوة فخامة وجزالة، حتى إن بعضا منها ليصعب فهمه على من لم يألفها أو يسمع بها، وتختلف عنهما بدورها ألفاظ نص المتنبي المليئة بمعاني الحرب ومفردات القتال.

ومما ورد من الألفاظ في هذا الشعر العباسي ذي النزوع القصصي، نمط منها شاع استخدامه في الحياة اليومية المعتادة، بل إن منها السوقي المبتذل. ويرد هذا النوع من الألفاظ ـ وبخاصة المبتذل منه ـ أكثر مايرد في مواضع الهزل والهجاء والمجون والعبث. وإلى مثل ذلك أشار حازم القرطاجني، في معرض حديثه عما تختص به طريقة الهزل في الشعر بقوله ((... ومن ذلك شيوع استعمال العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة ككثير من ألفاظ الشطار المتماجنين وأهل المهن والعوام والنساء والصبيان على الوجه الذي تقبل به الطريقة ذلك، وربما أوردوا

ذلك على سبيل الحكاية . وهذا موجود في مجون أبي نواس كثيرا وغير منقود عليه ، ذلك لأنه لائق بالموضع الذي أورده فيه من أشعاره التي يقصد بها الهزل . وليس يسوغ إيراد شيء من ذلك ولا حكايته لمن طريقته الجد))(١) . ومما قاله أبو نواس من ذلك :(٢)

وخمّارةٍ نَبّهْتُها بعد هَجعةٍ
وقد غابت الجوزاءُ ، وانْحدرَ النَّسْرُ

فقالتْ: منِ الطُّرّاقُ؟ قلنا : عصابةٌ
خفافُ الأداوي يُبتَغى لهمُ خَمْر

ولابدّ أنْ يُزْنوا فقالت: أوِ الفِدا
بأبْلَجَ كالدّينارِ في طَرْفهِ فَتْر

فقلنا : فهاتيهِ فما إنْ لمثلنا
فديناكِ بالأهْلِين من مثلِ ذا صَبْر

فجاءتْ بهِ كالبدْرِ لَيْلَ تمامهِ
تخالُ بهِ سحراً وليس بهِ سِحْر

فنقل الينا ما يتداول في مثل هذه المجالس من كلام ، فضلا عن إيحائه بالطريقة التي يؤدى بها ، بما يصور ما كان يجري فيها من عبث ولهو ومجون .

وقال أيضا ، في مداعبة الثغ مخنث ونقله عنه كلامه (٣) :

وأبابي الشغُ لاجَجتُهُ
فقال في غُنْجٍ وإخناثِ

لمّا رأى منّي خلافي له :
مالقيُ النّاثُ من النّاثِ

أي مالقي الناس من الناس.

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٣٣١-٣٣٢. وينظر : اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ٢٣٦-٣١٩.
(٢) ديوان أبي نواس ١٤١-١٤٢.
(٣) المصدر نفسه ١١٢.

ومنه ايضا ماجاء في قول ابي تمام (١) :

مُعْتدِلٌ كالغُصْنِ النّاظرِ
ابلجُ مثلُ القَمَرِ الزّاهر
جفونُه ترشِقُ اهلَ الهوى
باسهمٍ من طَرْفِهِ الفاتر
قد قلتُ لمّا لَجَّ في صَدِّه :
إعطِف على عبدِكَ ياقابري

إذ اخبر عن استعمال كلمة (ياقابري)، وهي كلمة عامية، في معرض حديثه مع من يصف.

ومثل ذلك ايضا ماقاله الحسين بن الضحاك، يحكي تمنع الساقي في احد مجالس الشراب عن إعطائه قبلة، فهون الامر عليه خادم اسمه (فرج)، فلما ان دنا الساقي كأنه يناول الحسين نقلا وتغافل، اختلس منه قبلة، فقال له : هي حرام عليك(٢) :

وبديعِ الدَّلِّ قَمْرِيِّ الغَنَجْ
مَرِهِ العَيْنِ كحيلٍ بالدَّعَجْ
سُمْتُهُ شيئاً واصغَيتُ لهُ
بعدَما صَرَّفَ كاساً ومَزَجْ
واستخفَتْهُ على نَشْوَتِهِ
نبراتٌ من خفيفٍ وهَزَجْ
فَتَأبّى وتَثَنّى خجلاً
وذرا الدَّمعَ فنوناً ونَشَجْ
لَجَّ في"لولا"وفي"سوف ترى"
وكذا كَفْكَفَ عنّي وخَلَجْ
ذَهَبَ اللّيلُ وما نَوَّلَني
دون أن أسفر صبحٌ وانْبَلَجْ

---

(١) ديوان ابي تمام ٢٠٦/٤.
(٢) اشعار الخليع الحسين بن الضحاك ٣٤.

هـوّنُ الأمـرُ عليه (فرج)
بتأتّيـه فسقّيـاً (لِفَرَج)
خمرُ النّكهة لامن قهوةٍ
أرِجَ الأصداغ بالمِسك الأرِج
وبنفسي نفس من قالَ وقد
كانَ ما كان: حَرامٌ وحَرَج

نقل ابن الضحاك في هذا النص شيئا مما يحدث في مجالس المجون والعبث من فعل وقول. ومن القول ماتحدث به ذلك الساقي المتخنث في أثناء مساومة الشاعر إياه من مثل قوله (لولا) و (سوف ترى)، ثم قوله من بعد أن اختلس الشاعر منه قبلة (حرام وحرج). وعلى الرغم مما أشار إليه الشاعر من تأبي ذلك الساقي وخجله ثم بكائه من ذلك فإن ما أشار إليه من قبل من دلاله وغنجه لمما يبعث الشك في حقيقة تأبيه وخجله، إلا أن يكون ذلك التأبي مما يقصد به الإثارة والإغواء،ولعل طبيعة ماروى لنا الشاعر من مفردات نطق بها هذا الساقي لتومي إلى ذلك.

أما قصيدة الواساني(١) التي يحكي فيها قصة وليمة أقامها، وما ناله منها من ضرر وخراب، فإنها حافلة بالألفاظ الساقطة والعبارات المبتذلة ـ وذلك طبعا بمقارنتها مع سواها من النصوص التي تعنينا ـ، سواء أكان ذلك في معرض الوصف، كما في قوله:

وأتَوْني بزامرٍ زمْرُهُ يصـ
ـلح لضراطِ العبيدِ والرّعيانِ
ومُغَنٍّ غناؤه يطلق البطـ
ـنَ ويأتي بالقَيء والغَثَيان

(١) يتيمة الدهر ٣٣٩/١-٣٤٨. وينظر بشار بن برد ٢٧/٤-٢٨، وشعر مروان بن أبي حفصة ٢٨، وشعر ابن المعتز ق١ ٦٢٨/٢-٦٣١، وديوان سبط ابن التعاويذي ٢٤٦، والأغاني ١٦٤/٢٣.

أم كان في معرض حكاية حوار، كما في قوله :

قال :قُمْ فَأتِنا بخبزٍ ولحم
ونبيذٍ في حُمرةِ الأرجوانِ
وغلامٍ مقينٍ حسنِ الوُجْـ
ـهِ يحاكي بقدّه غُصنَ بانِ

إن الواساني عبر بهذه الألفاظ والعبارات، التي وصفهم بها أو التي أوردها على ألسنتهم عن طبيعة القوم الذين دعا. فهم قوم سافهون ساقطون، لايراعون حرمة ولا يحفظون عهدا، ولايتورعون عن فعل أي شيء تدعوهم اليه غرائزهم وشهواتهم.

وإذا ما ذهب بعض الباحثين إلى أن الركاكة «قد تبدو في اللفظة العامية أو المضطربة أو المبتذلة»(١)، فإننا نرى أن إيراد مثل هذه الألفاظ والعبارات على ألسنة شخوص النص القصصي- ومنه طبعا خطاب الراوي للمتلقي - ونقلها عنها، شعرا كان هذا النص أم نثرا، بما يقرر حقيقة ما أو يعبر عن أمر واقع، هو ليس ركاكة وإنما تصوير لما هو كائن. وما من شك في أن هذا التصوير كلما كان أقرب إلى الرقي الفني، على أن لا يفقد صدقه في التعبير، كان ذلك أفضل، بل إنه المطلوب. أما إذا جاء اللفظ العامي أو المضطرب أو المبتذل في معرض الوصف ومن غير ما داع ملح إليه، أو أن يكون بسبب ضعف مقدرة الشاعر الفنية، عد عند ذاك ركاكة حقا*.

أما فيما يخص النثرية بعامة، فإن النص إذا ما اقترب إلى ما يشبه النثرية في التعبير، على أن يكون في اقترابه هذا خاليا من السقطات العروضية والنحوية _ أو اللغوية بعامة _ فضلا عن تجنبه إيراد الركيك الساقط من الألفاظ والعبارات _ بحسب ما تقدم من فهمنا لها _ «فإن هذا الاقتراب لايقلل من قيمته الفنية لانه يحقق السهولة بحيث يحس السامع أن الشخوص التي تتحاور

---

(١) ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٣١٤.

تعيش معه. ولا تسمعه إلا المعنى القريب والسهل في الفهم والتناول»(١).

ولا يفوتنا ههنا أن نعرض لقصيدة إسحاق الموصلي تلك التي حكى فيها وقائع قصة حبه - وإن لم يعلمنا بدقائق تفصيلاتها - مستخدما مصطلحات الزراع؛ إذ كان زارعا. ولكن من غير إسفاف أو ركة. قال (٢):

زرعتُ هواه في كرابٍ من الصَّفا
وأسقيتُه ماءَ الدّوامِ على العَهدِ
وسَرْجَنْتُه بالوَصلِ لم آلُ جاهداً
ليحرزَه السّرجينُ من آفَةِ الصَّدّ
فلمّا تعالى النَّبتُ واخضرّ يانعاً
جرى يُرقانُ البَينِ في سُنبلِ الودّ
أتتْه أكفُّ الهَجرِ فيها مناجلٌ
فأسْرَعْنَ فيهِ حيث أُدركَ بالحَصْد
فيا شؤمَ مالي إذ يُعَطَّلُ للشّقا
ويا ويحَ ثَوري صار معلَفهُ كبْدي

فجاءت مفردات الزراعة ومصطلحاتها: زرعت، كراب، اسقيته، ماء، السرجين، آفة، تعالى النبت، اخضر يانعا، يرقان، سنبل، مناجل، الحصد، ثور، معلف، في بناء لغوي متماسك تمكن الشاعر (أو الراوي) بوساطته من إخبارنا بما حدث. ولكن إجمالا.

ب - التركيب:

نحاول ههنا أن نعرض للتركيب في الشعر العباسي ذي النزعة القصصية عبر محورين، يختص أولهما بالجملة الفعلية والاسمية، والثاني بالجملة الخبرية والإنشائية.

---

(١) الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٧٧ - ١٧٨.
(٢) ديوان إسحاق الموصلي ١١٠ - ١١١.

بين الجملة الفعلية والاسمية :

إن مراجعة لما تمثلنا به من نصوص، فضلا عما أحلنا عليه — وما لم نحل عليه مما يماثله — ترينا غلبة ورود الجمل الفعلية في هذا الشعر الذي ندرس، وبخاصة ما أخبرت منها عن حدث مضى، تلك التي يكثر ورودها في النصوص التي تحكي وقائع الحدث الواحد (أو الأحداث). من ذلك نص ابن الرومي(١) :

كَتَبَتْ رَبّةُ الثّنايا العِذابِ
تتشكّى إليّ طولَ اجْتِنابي

وأتاني الرّسولُ عنها بقَولٍ
لم تُبَيّنْهُ في سطورِ الكتاب

أيّها الظّالمُ الّذي قدّر اللّـ
ـهُ بهِ في الأنامِ طولَ عذابي

لو علمتَ الّذي بجسمي من السُّقْمِ
وضُرّ الهوى لكُنتَ جوابي

فَتَجشّمتُ نحوها الهَوْلَ، والحُرْ
راسُ قد هوّموا على الأبواب

وهْيَ في نسوةٍ حواسر لم يكْـ
ـحَلْنَ جُفْناً برَقْدَةٍ لارْتقابي

طالعاتٍ عليّ من شُرَفِ القَصْـ
ـرِ يُحاذِرْنَ رقْبةَ البوّاب

ولها بينهنّ فيّ حديثٌ
جُلُّهُ ليتَهُ يَرِقُّ لِما بي

---

(١) ديوان ابن الرومي ١/٣٣٠، وينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان بشار بن برد ٣/١٦٩-١٧٢، وديوان أبي نواس ١٤٧-١٤٩، وديوان أبي تمام ١/٤٠-٧٤، وشعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤-٢٥٥، وديوان الصنوبري ٤٣١، وديوان كشاجم ١٥٠، وديوان الشريف الرضي ٢/٧٢٢-٧٢٣، وديوان الأبيوردي ١/٢١-٢٢، وأخبار الشعراء المحدثين ٧٠-٧١، والأغاني ٢٣/١٦٤، ويتيمة الدهر ١/٣٣٩-٣٤٨. ومن ذلك أيضا المطولات التاريخية، ينظر: ديوان علي بن الجهم ٢٢٨-٢٥٠، وشعر ابن المعتز ق١ ١/٥١٩-٥٩١.

فتوقفتُ ساعةً ثم ناديْـ
تُ : سلامٌ منّي على الأحباب

فتباشرْنَ بي، وأشرفْنَ نحوي
بشهيقٍ وزفرةٍ وانتحاب

ثم قالت: أما اتقيْتَ إلهَ النّـ
ـاسِ في طولِ هجرتي واجتنابي

قلتُ: ماعاقَ عن زيارتكِ الكأ
سُ وصوتٌ يهيجُ من إطرابي

إنّ جنْبي عن الفراشِ لنابٍ
كتجافي الأسرِّ فوقَ الظّراب

وافترقْنا على مواعيد سكّنْـ
ـنَ بها لاعجاً من الأوصاب

فالأفعال الماضية الواردة في هذا النص: كتبت، اثاني، تجشمت، هوموا، توقفت، ناديت، تباشرن، أشرفن، قالت، قلت، افترقنا، سكن. فضلا عما ورد منها في معرض التحاور: قدر، علمت، كنت، اتقيت، ماعاق،. ناهيك عن الفعل المضارع (يكحلن) الذي جزم بـ (لم) فتحول معناه إلى المضي، ومثله لم تبينه. كل هذه الافعال قامت بترتيب وقائع الحدث بحسب التسلسل الذي اراده الشاعر (او الراوي) لها، فاوصلت ما اراد إيصاله بوساطتها.

أما الجمل الفعلية ذوات الافعال المضارعة فترد غالبا في معرض الوصف او التفسير، كما في نص ابن الرومي السابق، حيث وردت الافعال: تتشكى، يحاذرن، يهيج في معرض الوصف وبيان الحال(١)، كما ترد في معرض التحاور، كما في النص السابق ايضا

(١) ينظر: شعر مروان بن ابي حفصة ٥١، وديوان ابي نواس ١٤٧-١٤٩، وديوان ابي تمام ١/٤٠-٧٤، وديوان إسحاق الموصلي ١١٦، و ديوان كشاجم ٢٠٧، وديوان ابي فراس ١٠٢-١٠٣، وديوان الشريف الرضي ٢/٧٢٢ -٧٢٣، واخبار الشعراء المحدثين ٧٠ - ٧١، والاغاني ٢٣/١٦٤، ويتيمة الدهر ١/٣٣٩ - ٣٤٨.

في قوله منه : ليته يرق لمابي(١).

أما أفعال الأمر – وما يشبهها من أفعال النهي – فإنها ترد في معرض التحاور، سواء أكان ذلك بين الراوي والمتلقي، كما في قول أبي العتاهية (٢):

إذا كُنتَ ذا مالٍ فبادِرْ به الّذي
يحِقُّ وإلاّ اسْتَهْلَكَتْهُ هوالِكُهْ

أم كان في معرض التخاطب بين شخوص العمل القصصي – ومن ضمنه المونولوج الداخلي بالطبع –، كما في قول دعبل الخزاعي(٣):

قالتْ (سلامةُ): دَعْ هذي اللّبون لنا،
لِصِبْيَةٍ مثل أفراخِ القَطا زُغُبا
قلتُ: احْبِسيها ففيها مُتعةٌ لهمُ
إن لم يُتِحْ طارقٌ يبغي القِرى سُغُبا

أما الجمل الاسمية فيكثر ورودها في الأوصاف ورسم الحالات النفسية. من ذلك قول سبط بن التعاويذي يهجو أحدهم – مما يدخل في وصف الشخصيات وتصويرها –(٤):

مُشَوَّهٌ خِلْقَةً وخُلْقاً ... ما فيه للخَيرِ من مِحَشِّ
لِحْيَةُ تَيْسٍ ووجهُ قِردٍ ... وعَيْنُ ثَورٍ ورأسُ كَبْشِ

وهذا أبو عثمان الخالدي، يقول في وصف ليلة (٥):

---

(١) ينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٥١، وديوان أبي نواس ١٤٧ – ١٤٩، وديوان إسحاق الموصلي ١١٦، وديوان البحتري ١/١٤١، وديوان الصنوبري ٣٩، وديوان أبي فراس ٤٢ – ٤٣، وديوان الأبيوردي ١/٢١ – ٢٢، وأخبار الشعراء المحدثين ٧٠ – ٧١.

(٢) ديوان أبي العتاهية ٣١٧. وينظر: شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤، والتبيان في شرح الديوان ٢/٢٢٩، وديوان الطغرائي ٣٥٥.

(٣) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٦. وينظر: ديوان بشار بن برد ٣/١٦٩ – ١٧٢، وديوان العباس بن الأحنف ١٦٥، وديوان إسحاق الموصلي ١١٦، والتبيان في شرح الديوان ٢/٢٢١– ٢٣٤، وديوان أبي فراس ٥٥، وديوان الأبيوردي ١/٢١ – ٢٢، وأخبار الشعراء المحدثين ٧٠، ويتيمة الدهر١/ ٣٣٩ – ٣٤٨.

(٤) ديوان سبط ابن التعاويذي ٢٤٦. وينظر كذلك، سواء أكانت الشخصية إنسانية أم غير إنسانية – بحسب مفهومنا لها –: شرح ديوان صريع الغواني ٤٧ – ٥٠، والتبيان في شرح الديوان ١/١٩٧ – ١٨٠، وديوان الخالديين ١٠٧.

(٥) ديوان الخالديين ١٤٤. وينظر شرح ديوان صريع الغواني ٩١.

وليلة ليلاء في اللّـــون كَلَوْنِ المَفْرِقِ
كأنّما نجومُها في مَغربٍ ومَشرقِ
دراهمٌ منثورةٌ على بساطٍ أزرقِ

ويقول المتنبي، معبرا عن إحساسه بالزمان إذ أحبابه بعيدون (١):

لياليَّ بعدَ الظّاعنينَ شُكولُ
طِوالٌ ولَيْلُ العاشقينَ طويلُ

أما السري الرفاء فيقول في وصف بستان (٢):

وروضٍ إذا ما راضَهُ الغَيْثُ أنشأتْ
حدائِقُهُ وَشْياً كَوَشْيِ السّبائبِ
كأنّ سواقيهِ سلاسلُ فضّةٍ
إذا اطّرَدَتْ بَين الصّبا والجنائبِ
وحاليةِ الأجيادِ من ثَمَراتِها
مُمَلّكةِ الأجسامِ خُضْرِ الذّوائبِ

وهكذا تتواشج الجمل الفعلية والاسمية وتتكامل في إبراز عناصر العمل القصصي الشعري العباسي، كل بما رسم له وأوكل إليه، بعيدا عما يمكن أن يقال في تفضيل إحداها على الأخرى.

بين الجملة الخبرية والإنشائية:

لقد ورد بناء العناصر القصصية في الشعر العباسي بصيغة تركيبية أخرى – فضلا عن صيغة الفعلية والاسمية – ، هي صيغة الخبرية والإنشائية.

---

(١) التبيان في شرح الديوان ٣/٩٥ – ٩٦. وينظر: ديوان ابن الرومي ١/٣٣٠، وديوان الأبيوردي ١/٦٢٠.
(٢) ديوان السري الرفاء ١/٣٢٥. وينظر: أشعار الخليع الحسين ابن الضحاك ٤٢، وشعر ابن المعتز ق١ ١/٥٩٧ – ٥٩٨، وديوان كشاجم ١٧٥ – ١٧٦، والتبيان في شرح الديوان ٤/٦٦ – ٦٨ و ٢٥١ – ٢٥٦، وديوان الطغرائي ١٠٧.

أما صيغة الخبر أو الجملة الخبرية (١)، فقد أفاد منها الشعراء في تعبيرهم عن نزعتهم القصصية هذه فيما قرروه أو أثبتوه من أحداث وقعت، أو من شخصيات، رسموها، أو من إطار زماني أو مكاني حدوده، أو من أفكار ومشاعر عبروا عنها وحاولوا إيصالها. ذلك كله من خلال رؤيتهم هم الخاصة للعمل ولعناصره، وبالصيغة التي أرادوا إيصاله إلى المتلقي بوساطتها. هذا العكوك يخبر عن موقف مر به (هو أو راويه) وهو حلول الشيب ضيفا عليه، يقول (٢):

ألقى عصاهُ وأرْخى من عمامته
وقال: ضيفٌ فقلتُ: الشّيب؟ قال: أجَلْ

فقلتُ: أخطأتَ دارَ الحيّ، قال: ولِمْ
مضتْ لك الأربعونَ الوُفْرُ ثمّ نَزَل

فما شجيتُ بشيءٍ ما شجيتُ به
كأنّما اعتمّ منه مُفرقي بِجَبَل

لم يعمد الشاعر إلى تأكيد البيتين الأول والثاني بمؤكد ما لأنه يخبر بأمر خلت أذهان متلقيه مما يتضمنه. إلا أنه سعى إلى إيراد أداة توكيد (كأنما) في البيت الثالث عندما أراد أن يعبر عن شدة حزنه وبرمه بهذا الذي نزل عليه وحل به من شيب، ليقطع شك متلقيه بحقيقة ما أعلن عن إحساسه به من شجو بيقين التأكيد.

---

(١) الخبر: كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذات قائله. ويخرج عن هذا التعريف الأخبار الواردة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والحقائق العلمية والبديهيات التي لاشك فيها، لأنها لايمكن أن تحتمل الكذب. والخبر على أضرب /١ الابتدائي: وهو الخبر الذي يكون خاليا من المؤكدات لأن المخاطب خالي الذهن من الحكم الذي تضمنه. /٢ الطلبي: وهو الذي يتردد المخاطب فيه ولا يعرف مدى صحته فيؤكد بمؤكد واحد من أدوات التوكيد. /٣ الإنكاري: وهو الخبر الذي ينكره المخاطب إنكارا يحتاج إلى أن يؤكد بأكثر من مؤكد. ومؤكدات الخبر: إن، أن، كأن، لكن، لام الابتداء، الفصل، أما، قد، السين، القسم، نونا التوكيد، لن، الحروف الزائدة، حروف التنبيه. (ينظر: البلاغة والتطبيق ١٠٣ — ١٢٠).

(٢) شعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٦٨.

أما بشار بن برد، فإن يخبر بموقف عاشه ويشير إلى إحساسه به، فإنه يؤكده بـ(لقد)، ليقطع سبيل الإنكار على من يريد سلوكه. يقول(١):

لقد نظرُ الوشاةُ إليّ شَزْراً

ومن نَظري إليها ما اشْتَفَيْتُ

وأما المتنبي فإنه بعد أن يخاطب ممدوحه، ذاكرا مآثره وبطولته، ينهي قصيدته بالحكمة الآتية(٢):

إنّ السّلاحَ جميعُ النّاسِ تَحمِلُهُ

وليس كلّ ذواتِ المخْلبِ السّبُعُ

ليقرر حقيقة أن الإرادة والشجاعة والصبر هم الفيصل لا السلاح فحسب، فسلاح من غير يد ذات إرادة وشجاعة ليس أكثر من حديدة لا تضر ولا تنفع، مستخدما أداة التوكيد (إن) في ذلك، فيعزز بذلك ما أراد إيصاله من مغزى مارواه في هذه القصيدة من أمر إحدى المعارك التي جرت بين ممدوحه والروم.

وقال البحتري في وصف جمال إحدى الفتيات(٣):

وأشارتْ إلى الغناءِ بألْحا

ظِ مراضٍ من التّصابي صِحاحِ

فطَرِبْنا لهنّ قبلَ المثاني

وسَكِرْنا منهنّ قبلَ الرّاحِ

قد تديرُ الجفونُ من عُدُمِ الآلـ

ـبابِ ما لا يدورُ في الأقْداحِ

لقد وصف البحتري (أو الراوي) هذه الفتاة من غير أن يستخدم أية أداة للتوكيد؛ ذلك أنه يخبرنا بشئ ليس لنا به علم سابق. وبما أنه وسيلتنا إلى العلم به أو التعرف إليه، وإن

---

(١) ينظر: ديوان بشار بن برد ٢/٤ – ٨.
(٢) التبيان في شرح الديوان ٢/٢٣٤.
(٣) ديوان البحتري١/٤٥٧ – ٤٥٨. وينظر: ديوان العباس بن الأحنف ١٣١، ديوان إسحاق الموصلي ١٦٧ – ١٦٨، شعر ابن المعتز ق١ ٣/٣٩٥ – ٣٩٦.

يكن من خلال وجهة نظره هو، فلم تكن به حاجة، والحال هذه، إلى اللجوء الى التوكيد ما دمنا سنأخذ بما يقول.

وللسبب نفسه لم يستعمل أبو عثمان الخالدي أية أداة لتوكيد ما يقول إذ يخبر عن صاحب له، واصفا إياه(١) - مما نعده اقترابا من وصف الشخصية وإن من وجهة نظره الخاصة -:

ولي صاحبٌ نحسٌ على كلِّ صاحبٍ
هو الدّاءُ أعيا أن يُصيبَ دواءَ
أخفُّ الورى عقلاً وأثقلُ طلعةً
وأفحمُ إلاّ أنْ يقولَ خطاءَ

وأما مسلم بن الوليد فيخبر عن أوان حادثة لقائه بحبيبته إذ يقول(٢):

ألا رُبَّ يومٍ صادقِ العَيشِ نِلْتُهُ
بها ونداماي العفافةُ والبَذْلُ
عشيّةَ آواها الحجابُ كأنّها
خذولٌ من الغزلانِ خاليةٌ عُطْلُ

وأما أبو بكر الخالدي فإذ استمتع بليلته في (دير متى) فإنه يعرض لذكرها مؤكدا قيامه بفعل الشكر لها، وذلك بنون التوكيد الثقيلة(٣):

فلأشكرنَّ لـ(دَيْرِمَتّى)لَيلةً
مَزّقتُ ظُلْمَتَها ببدرٍ مُشرقِ

أما صيغة الإنشاء أو الجملة الإنشائية(٤)، فقد أفاد منها الشعراء العباسيون في أشعارهم ذات النفس القصصي، وذلك بما

---

(١) ديوان الخالديين ١٠٧. وينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٢٨.
(٢) شرح ديوان صريع الغواني ٩١.
(٣) ديوان الخالديين ٧٥. وينظرفي وصف المكان باستخدام أسلوب الخبر: ديوان السري الرفاء ١/٣٢٥، وديوان الطغرائي ١٠٧.
(٤) الإنشاء: كل كلام لايحتمل الصدق والكذب لذاته لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه. والإنشاء قسمان، الأول: الإنشاء الطلبي، وهو مايستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب وهو خمسة أنواع: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء. والثاني، الإنشاء غير الطلبي: وهو ما لايستدعي مطلوبا. وله أساليب مختلفة /١ صيغ المدح والذم/٢ التعجب/٣ القسم/٤ الرجاء/٥صيغ العقود. (ينظر: البلاغة والتطبيق ١٢١ - ١٤٢).

توفره لهم طبيعة الإنشاء ذات الصيغ المتنوعة والأشكال المختلفة من حرية في تنويع أنماط الكلام وتلوينه، بخاصة وأن الإنشاء بكل أساليبه يعبر عن الجانب الانفعالي، الذي نراه بينا في رسم ما تختلج به نفوس الشخصيات، ومنها الراوي، من خواطر وانفعالات، فضلا عن اتضاحه جليا في الحوار والتخاطب.

قال مروان بن أبي حفصة، في حوار مع نفسه (١):

أفي كلّ يومٍ أنتَ صَبٌّ وليلةٍ
إلى أمِّ بَكرٍ لا تُفيقُ فتُقْصِرُ؟
أُحِبُّ على الهجرانِ أكنافَ بَيتها
فيالكَ من بَيتٍ يُحَبُّ ويُهْجَرُ

فهو يسأل ويجيب، مقررا حقيقة حبه. بل إنه يخاطب البيت نفسه بوصفه رمزا لمن يحب، معلنا عن موقفه وما يعانيه من جرائه.

وهذا البحتري يخاطب ممدوحه بصيغة الاستفهام، تعبيرا عن ألمه وقلقه من موقفه معه. يقول (٢):

أمُخَلِّفي يا فتحُ أنتَ وظاعِنٌ
في الظّاعنين، وشاهدٌ ومُغَيِّبي؟
ماذا أقولُ إذا سُئلتُ فَحَطَّني
صدقي، ولم يسترْ عليَّ تكذّبي؟
ماذا أقولُ لشامتينَ يسُرُّهم
ما ساءني، ولِمُنْكِرٍ مُتَعجِّبِ؟

ومن الصيغ الإنشائية التي كثر ورودها في موضوع بحثنا، صيغة الأمر. من ذلك ما جاء على لسان دعبل الخزاعي (أو الراوي) من حوار مع زوجته، من قصيدة يحكي فيها واقعة تنبئ عن شدة

---

(١) شعر مروان بن أبي حفصة ٥١.
(٢) ديوان البحتري ١/١٤١. ولعل الاستفهام أكثر الصيغ الإنشائية ورودا في شعرنا هذا. ينظر: ديوان أبي نواس ١٤١ و٧٣٤، وديوان إسحاق الموصلي ١١٦، وديوان ابن الرومي ١/٣٣٠، وديوان الصنوبري ٣٩، وديوان كشاجم ٢٠٧، والتبيان في شرح الديوان ١/٣٩، وديوان أبي فراس ٤٢ – ٤٣، وديوان الشريف الرضي ١/٣٩٣، والأغاني ٢٣/١٦٤، ويتيمة الدهر ١/٣٣٩ – ٣٤٨.

كرمه (١):

قالت (سلامةُ): دَعْ هذي اللَّبون لنا،

لِصِبْيَةٍ مثلِ أفراخِ القَطا زُغُبا

قلتُ: احْبِسيها ففيها متعةٌ لهمُ

إنْ لمْ يُتَحْ طارقٌ يبغي القِرى سُغُبا

وهذا الشريف الرضي ينادي إحدى لياليه، إذ التقى بحبيبته فيها، سائلاً إياها العودة (٢):

يالَيلةَ السَّفْحِ، ألاّ عُدتِ ثانيةً

سقى زمانَكِ هطّالٌ من الدِّيَمِ

وكان بشار بن برد، من قبل، قد جمع بين النداء والاستفهام في قوله يحاور كاهنا (٣):

ألا ياكاهنَ المِصْرِ الـذي ينظرُ في الزَّيْتِ

تُراني عائشاً حتّى أرى "عبدة" في البَيتِ؟

فقال: أذنْ أرى موتاً ودَوْراً سابقَ المَوت

ولعل هذا الجمع هنا محاولة من الشاعر لبيان مدى رغبته في لقاء "عبدة"، وقلقه من تأخر ذلك وخوفه من عدم تحققه.

ومن التمني، قول المتنبي في معرض إحدى مدائحه (٤):

ليتَ الملوكَ على الأقدارِ مُعطِيةٌ

فلم يكن لِدَنِيٍّ عندها طَمَعُ

إنه يرى قدره أكبر من قدر غيره من الشعراء ـ فضلا عن غيرهم من

---

(١) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٦. وينظر من أمثلة الأمر: ديوان العباس بن الأحنف ١٦٥، وديوان ابن الرومي ٢١٥/١، وشعر ابن المعتز ق١ ٦٢٨/٢، وديوان الصنوبري ٣٩، والتبيان في شرح الديوان ٢٢٩/٢، وديوان الخالديين ١٢٧، وديوان الأبيوردي ٥٥٥/١، وديوان الطغرائي ٣٥٦، وديوان سبط ابن التعاويذي ٣٢٧.

(٢) ديوان الشريف الرضي ٧٢٢/٢. وينظر من أمثلة النداء: ديوان بشار بن برد ٤/٢، وديوان العباس بن الأحنف ١٦٥، وديوان أبي نواس ١٨٤، وشعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٨، وديوان البحتري ١٣١١/٢، والتبيان في شرح الديوان ٢٣٧/٣، وديوان الطغرائي ٣٥٦، وديوان سبط ابن التعاويذي ٢٩١.

(٣) ديوان بشار بن برد ١٦/٢.

(٤) التبيان في شرح الديوان ٢٣٢/٢. وينظر: ديوان ابن الرومي ٣٣٠/١.

الناس - لذلك يتمنى أن يأخذ بحسب قدره فيحمل على الكثير من جهة، ويعدم منافسة من يراهم دونه فيخلو له الجومن جهة أخرى. خاصة وأنه يقول ذلك في معرض إحدى مدائحه مفصلا في وصف مناقب ممدوحه ومخاطبا إياه.

ومن النهي، قول الطغرائي(١):

إذا كنتَ للسّلطانِ خِدْناً فلا تُشِرْ

عليهِ بما يُؤذي بهِ الدّهْرُ مُسلِما

فهو يمهد لما سيرويه من قصة بهذه الحكمة التي تتناسب ومجرياتها، خاصة وأنه قد استمد قصته من مثل.

ومن التعجب، ماورد في قول بشار بن برد(٢):

فيا عَجباً زَيّنتُ نفسي بحُبّها

وزانَتْ بهجري نفسَها وتَحَلّتِ!

إنه يتعجب من مقابلة فتاته هذه إياه بالهجر على الرغم من حبه إياها.

ومن القسم، ماورد على لسان إحدى شخصيات قصيدة لبشار نفسه، وهو قولها(٣):

أُقسِمُ باللّهِ مانَجُوْتَ بها

إذهبْ فأنتَ المُسَوَّرُ الظّفِرُ

في تعبير على لسان هذه الشخصية عما كان منه معها: إذ نال منها ما أراد بعد خداع ومراودة وبغير علم من ذويها.

أما صيغ المدح، فمنها قول الحسين بن الضحاك في سر من رأى(٤):

سُرّ مَن رآ أَسَرُّ من بغداد

فالهُ عن بعضِ ذكرها المُعتادِ

حبّذا مسرحٌ لها ليس يخلو

أبداً من طريدةٍ وطرادِ

(١) ديوان الطغرائي ٣٥٥. وينظر: التبيان في شرح الديوان ١١١/٣، ديوان أبي فراس ٥٥.
(٢) ديوان بشار بن برد ٩٠/٢. وينظر: ديوان الصنوبري ٤٣١.
(٣) ديوان بشار بن برد ١٧١/٣.
(٤) أشعار الخليع الحسين بن الضحاك ٤٢.

إنه هنا يخبر ويأمر ويمدح، متوسلا لمديحه بـ (حبذا). وذلك في معرض وصفه لهذه المدينة.

وكما تتكامل الجمل الفعلية والاسمية في إبراز عناصر العمل الشعري العباسي ذي الروح القصصية، تتكامل كذلك الجمل الخبرية والإنشائية في سبيل الغرض ذاته. بل إنها جميعا من فعلية واسمية وخبرية وإنشائية، وبكل ماتحتوي عليه من تفصيلات وتفرعات، تتواشج وتتداخل منصهرة في بوتقة واحدة لتمنح العمل شكله النهائي وصورته الأخيرة التي يظهر عليها كما أراد له الشاعر.

وإذا ما أردنا لكلامنا على التركيب أن يتكامل، على وفق مارسمناه له من رؤية، فلا بد لنا أن نعرض لظاهرة (التضمين)، التي حظيت بعناية الشعراء والنقاد والباحثين، فدرسوها بين مؤيد لها ومعارض.(١). والتضمين «هو أن تعلق قافية البيت على ما بعدها، فلا تكاد تستقل بنفسها»(٢)، بمعنى أن لايكون البيت الشعري مستغنيا عن البيت الذي يليه، فيقصر البيت الواحد عن استيعاب المعنى فيضطر الشاعر أو يعمد إلى إفراغ بقية المعنى في بيت تال، وقد لاياتي البيت المكمل للمعنى مباشرة وإنما بعد بيت أو أكثر. وذلك كله مقود لطبيعة الفكرة أو الشعور أو الموقف الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه، وطريقته في ذلك المحكومة بمدى مقدرته الفنية.

وكلامنا على التضمين ههنا يأتي من كونه - فيما إذا لجأ

---

(١) للاطلاع على ذلك ينظر: بناء القصيدة العربية ٤٤٩-٤٧٩. وإذا ما كان الكلام على هذه الظاهرة يرجع في أصله إلى البحث الموسيقي والإيقاعي للفن الشعري العربي، فإن أثرها بوصفها مظهرا من مظاهر وحدة القصيدة العربية؛ إذ يلغى بوساطتها استقلال البيت الواحد وانفراده عن غيره، من الدوافع المهمة التي دفعت نقادا آخرين، قدامى ومحدثين، إلى دراستها والبحث فيها. ومن ثمة كان سبب إتياننا بها والحديث عنها في هذا الحيز من البحث.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٣٤/١. وينظر: المصدر نفسه ٤١/١.

إليه شاعر ما - ذا أثر بارز في تركيب القصيدة من حيث دوره في ربط أجزائها وتلاحم أفكارها، وهذا أمر مهم في مثل النزعة التي نبحث في هذا الشعر الذي ندرس. قال ابن رشيق القيرواني ((ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائماً* بنفسه لايحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وماسوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد، ولم استحسن [كذا] الأول على أن فيه بعداً* ولاتنافراً*، إلا أنه إن كان كذلك فهو الذي كرهت من التشبيع))(١). من ذلك قول علي بن الجهم (٢):

ولمّا بَدَتْ بينَ الوشاةِ كأنّها
عناقُ الفِراقِ وهْوَ يقتلُ
يئستُ من الدّنيا وقلتُ لصاحبي:
لئن عُجِلَتْ لَلْمَوْتُ أوحى وأعجَلُ

فقد كمل معنى البيت الأول الذي يروي إحساسا بموقف جرى للشاعر أو الراوي بالبيت الذي يليه؛ إذ جاء جواب (لما) في بداية البيت الثاني وهو جملة (يئست) (٣).

أما قول أبان اللاحقي(٤):

لمّا رأيتُ البَزَّ والشّارَه
والفرشَ قد ضاقتْ به الحارَه
واللّوزَ والسُّكّرَ يُرمى به
من فوقِ ذي الدّارِ وذي الدّارَه
وأحضَروا المُلهين لم يُتركوا
طبلاً ولاصاحبَ زُمّارَه

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١/٢٦١-٢٦٢.
(٢) ديوان علي بن الجهم ٦٩.
(٣) ينظر في هذا النمط من التضمين، أي الذي يكتمل معنى البيت فيه بالذي يليه مباشرة: ديوان بشار بن برد ٢/٣٦، وديوان أبي نواس ١١٤-١١٥، ٦٠٩-٦١٠، وديوان أبي تمام ١/٦٤ و٧٣، وديوان البحتري ٣/١٦٨٠، وديوان كشاجم ١٥٠ و ١٩٥.
(٤) الاغاني ٢٣/١٦٤.

قلتُ: لماذا؟ قيل: أعجوبةٌ

مُحمّدٌ زوّجَ عمّارهْ

فإن معناه الذي يحكي مراسيم حفل زفاف اكتمل في البيت الرابع؛ إذ جاء جواب (لما) في بدايته وهو جملة (قلت...) فقد يكتمل المعنى ـ كما أسلفنا ـ بعد بيت فأكثر (١).

ومادمنا بصدد الحديث عن التركيب في الشعر ذي النفس القصصي فليس من شك في ما للحوار، وبخاصة في نماذجه التي تتوافر على (التضمين)، من أثر مهم في موضوع تركيب القصيدة ووحدتها الموضوعية، من حيث ربطه في أحايين ليست قليلة بين بيتين أو أكثر، سواء أكان ذلك من خلال عملية التحاور نفسها، بمعنى أن يكون قول ما في البيت ويكون الرد عليه أو جوابه في البيت الذي يليه .. وهكذا، أم أن يستمر القول الواحد الذي يقدم ـ كسابقه ـ معلومة أو يحكي رأيا أو يعبر عن عاطفة ـ مما له صلة بما نبحث فيه من نزعة قصصية ـ على امتداد أكثر من بيت واحد، أم أن تجتمع هاتان الطريقتان كلتاهما في نص واحد. (٢)

---

(١) ينظر في هذا النمط من التضمين، أي الذي يكتمل المعنى فيه بعد بيت أو أكثر: شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٨، وشعر ابن المعتز ق١ ١/٤٩٤- ٤٩٥.

ومن الدراسات التي تناولت موضوع ظاهرة التضمين لدى عدد من الشعراء الذين يضمهم بحثنا: ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان ٢٦٠-٢٦٢، والعباس بن الأحنف ١٥٤، وأبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ٢١٨، وأبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٤٩٦-٤٩٨.

(٢) ينظر: الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٧٩-١٨٩، وص١٧٦- ١٩٩ من هذا البحث.

ثانياً : الصورة الفنية :

حفل النقد الحديث بالوفير من الدراسات المستفيضة والعميقة في موضوع الصورة ، ماهية ووظيفة . ومانحاوله ههنا هو أن نعرض لما نرى انه يساعدنا على إدراك حقيقة الصورة وفهم أبعادها ، بما يمكننا من استجلاء مدى نجاح الشعراء العباسيين في رسم الصور التي تسهم في تعزيز ما في أعمالهم من روح قصصية وتبرزها .

يقول الدكتور عبد القادر الرباعي «إن ذات الشاعر – عادة – تنظر إلى الموضوع بود أو بكره ، وتختزنه في الذاكرة مصحوباً بهذا الإحساس أو ذاك حتى إذا صادفت موقفاً انفعاليا مماثلا او مخالفاً قرعت باب الذاكرة لتولد من جديد أو تتشكل في صورة موحية»(١) . فولادة الصور – إذن – هي الاستجابة الطبيعية للشاعر بإزاء مايمر به أو يعيشه من انفعالات وخواطر ، فهو يعبر عنها برسمها في تشكيل صوري يومىء إليها ويوحي بها .

إن هذا القول لايعني أن الصورة وسيلة لنقل الفكرة أو الإحساس أو الشعور «وإنما الشعور هو الصورة ، أي إنها الشعور المستقر في الذاكرة ، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها . وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت»(٢) . فالمشاعر و الافكار تنبجس من الذات، ومهما حفظ الشخص – اي شخص – من تشبيهات واستعارات وغيرها من أدوات الفنون البلاغية ، فإنه لن يستطيع أن يكون شاعرا أصيلا بمجرد هذا الحفظ، إذ لابد لهذه البلاغة أن تبدأ حركتها من النفس(٣) . من داخل الإنسان نفسه .

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٩ .

(٢) Whalley: Poetic Process; P.76. نقلا عن : التفسير النفسي للأدب ٧١ .

(٣) ينظر : التفسير النفسي للأدب ٧١–٧٢ .

وإذ نحاول أن نوضح مفهوم الصورة، فإننا من خلال ما مر، نورد التعريف الآتي لها، على أنه المعيار الذي يمكننا أن نحدد بمقتضاه جوانب الصورة وأبعادها. وهو أن الصورة «تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة تتفاوت عناصرها بين الحسية والمعنوية، حيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسمة بالخبرة والابتكار، إذ تتمثل هذه الخبرة والابتكار في خصائص ثلاث: الحركة والإيحاء والتأثير، وهذه الخصائص هي التي تمنح العمل الإبداعي قوة تتجاوز الأطر التقليدية لهذا العمل وتكسبها قيمتها المعنوية والفنية، كما أن هذه الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسة للصورة، وبذلك تتوحد الماهية والوظيفة في نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما»(١).

وإذ تظهر في تعريفنا للصورة أهمية التشكيل اللغوي. فلأن الصورة لن تكون ولن توجد مالم يشكلها لفظ موح مؤثر، فاللغة في التعبير الشعري «ليست وعاء للفكر، أو كساء له، إنها الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة الشعرية ذاتها وتعدل بها من طبيعتها. إنها أداة الشاعر ووسيلته في الاكتشاف والتحديد والتعرف»(٢). وإن التركيب اللغوي الصحيح المتواشج، المنبثق من صميم التجربة ومن صدق الانفعال بها هو الذي يتيح لإمكانات المفردة ودلالاتها الفنية وإيحاءاتها التعبيرية ومؤشراتها المجازية أن تظهر إلى الوجود بالصيغة الجديدة المرادة (٣).

أما عن دور الخيال في رسم الصورة، فيقول الدكتور جابر عصفور «إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال. وفاعلية الخيال لاتعني

---

(١) الصورة المجازية في شعر المتنبي ٢٨.
(٢) الصورة في التراث النقدي والبلاغي ١٤٤-١٤٥. وينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٥.
(٣) ينظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي ٤٠٣-٤٠٤.
ويذهب الدكتور كامل حسن البصير إلى أبعد من ذلك حين يرى أن الكلمة المفردة قد تمثل صورة، إذا ما كانت تملك من الإيحاء والظلال ما يعين المتلقي على استعادة صورة شيء ما وتمثله والإحساس به (ينظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق ٢٦٧-٢٦٨).

نقل العالم أو نسخه ... وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا ادركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل "النسخ" للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لاتوجد خارج حدود الصورة، ولايمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لاثذين بحالة جديدة من الوعي»(١).

ولعل من ابرز صفات الصورة في الشعر ومن أهم مميزاتها العمق، وذلك بالاستغناء عن التفصيلات، والاتجاه إلى التركيز والتكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة ورسمها، لتأتلف عناصرها المتباعدة في الزمان والمكان في إطار شعوري واحد يحتويها ويحدد ابعادها(٢)، بما يضفي عليها نوعا من الغموض الموحي الجميل.

أما أنواع الصور وانماطها ثم أسماؤها ودلالاتها، فلقد تعددت تعدد الدارسين والباحثين، فلكل تقسيمه الخاص ومفهومه المحدد بحسب انتمائه الفكري ورؤيته الثقافية «حتى ليحس القارئ - وهو يجول بين هذه الدراسات والمباحث - أن امر

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣٧٣. وينظر: مبادئ النقد الادبي ٣٠٩-٣١٥، والصورة الفنية في شعر ابي تمام ١٤، والصورة الأدبية ٢٧، والصورة المجازية في شعر المتنبي ١١-٢٤. ويهمنا أن نشير ايضا إلى كتاب الدكتور كامل حسن البصير (بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق)، لما يحمله من دعوة جادة لتأصيل مصطلح الصورة بجميع جوانبها في البحث البلاغي والنقدي العربي، فضلا عن تعرضه بالنقد لعدد من الكتابات العربية الحديثة التي تناولت موضوع الصورة بحثا ودراسة.

(٢) ينظر: التفسير النفسي للأدب ٦٣-٧٣ و١٠٨، والصورة المجازية في شعر المتنبي ١٥.

التسميات قد افلتت من قبضة الضوابط والمقاييس"(١).

ونمضي في ما نستقبل من صفحات نحو إيضاح مدى إسهام التصوير الفني أو رسم الصورة الفنية في التعبير عن عناصر القصة وتعيين أبعادها في الوقت نفسه الذي يؤكد فيه هذا التصوير البناء الشعري الأصيل الذي تتمثل في أثنائه هذه النّزعة القصصية التي نتقصى.

قال المتنبي يصف واقعة حربية، اشترك فيها (هو أو الراوي)، راسما شيئا مهما من تفصيلاتها:(٢)

فما شَعروا حتّى رأوْها مُغيرةً
قِباحاً وأمّا خَلْقُها فَجَميلُ
سحائبُ يُمطِرْنَ الحديدَ عليهمُ
فكلُّ مكانٍ بالسّيوفِ غسيلُ
وأمسى السّبايا يَنْتَحِبْنَ بِعِرْقَة
كأنّ جيوبَ الثّاكلاتِ ذيول
وعادت فَظَنّوها بمَوْزارَ قُفّلاً
وليسَ لها إلاّ الدُّخولَ قُفول
فخاضَتْ نجيعَ الجمعِ خَوضاً كأنّه
بكلّ نجيعٍ لم تَخُضْهُ كَفيل
تُسايِرُها النّيرانُ في كلّ مسلكٍ
بهِ القومُ صرعى والدّيارُ طلول

---

(١) الصورة المجازية في شعر المتنبي ٢٥. وللاطلاع على مانعده تكلفا فيما وضع للصور من أنماط وأنواع وأسماء ودلالات، ينظر: التفسير النفسي للأدب ٦٣-٧٣، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣٧٤، والصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٤١-٢٢٠، والصورة الأدبية ٤٠ و١٢٨، والصورة المجازية في شعر المتنبي ٢٥-٢٦، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي (مواضع متفرقة)، وتحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري (مجلة) ١٩٥ - ٢٠٥، والصورة الفنية عن موسوعة برنستون للشعر (مجلة) ٢٢-٣١.

(٢) التبيان في شرح الديوان ٣/١٠١-١٠٣. وينظر: المصدر نفسه (مواضع متفرقة)، وديوان أبي تمام (مواضع متفرقة)، وديوان البحتري (مواضع متفرقة)، ودراسات في النص الشعري العصر العباسي، وقضايا الفن في قصيدة المدح العباسية.

وَكُسِرَتْ فَمُرَتْ فِي دِمَاءٍ مُلْطَيَّةٍ
مُلَطْيَةُ أُمٌّ لِلْبَنِينَ ثَكُولُ

وَأَضْعَفْنَ مَا كُلِّفْنَهُ مِن قُبَاقِبٍ
فَأَضْحَى كَأَنَّ المَاءَ فِيهِ عَلِيلُ

وَرُعْنَ بِنَا قَلْبَ الفُرَاتِ كَأَنَّمَا
تَخِرُّ عَلَيْهِ بِالرِّجَالِ سُيُولُ

يُطَارِدُ فِيهِ مَوْجَهُ كُلُّ سَابِحٍ
سَوَاءٌ عَلَيْهِ غَمْرَةٌ وَمَسِيلُ

تَرَاهُ كَأَنَّ المَاءَ مَرَّ بِجِسْمِهِ
وَأَقْبَلَ رَأْسٌ وَحْدَهُ وَتَلِيلُ

وَفِي بَطْنِ هِنْرِيطٍ وَسِمْنِينَ لِلظُّبَا
وَصُمِّ القَنَا مِمَّنْ أَبَدْنَ بَدِيلُ

طَلَعْنَ عَلَيْهِمْ طَلْعَةً يَعْرِفُونَهَا
لَهَا غُرَرٌ مَا تَنْقَضِي وَحُجُولُ

تَمَلُّ الحُصُونُ الشُّمُّ طُولَ نِزَالِنَا
فَتُلْقِي إِلَيْنَا أَهْلَهَا وَتَزُولُ

يصور المتنبي في هذه الأبيات أجواء المعركة بكل حركتها وعنفها واضطرابها. فهي تبدأ بالمفاجأة التي هالت الروم بالأعداء - حين رأوا خيول سيف الدولة الحمداني - ممدوح الشاعر في هذه القصيدة - تنقض عليهم. ويحسن المتنبي في استعماله الفعل (شعروا) المنفي مع (حتى) للتعبير عن المفاجأة، فضلا عما يوحي به هذا التركيب مما كان عليه الروم من غفلة أو عدم توقع لما سيحصل، حتى إنهم لخوفهم من ذلك وغضبهم رأوا الخيل قبيحة على الرغم من جمالها. وهنا استطاع المتنبي أن يستبطن النفس الإنسانية ويرسم شعورا إنسانيا - نفسيا عاما، هو الإحساس بالكره والسخط حيال ما يسبب الضرر، بصرف النظر عن حقيقة طبعه أو شكله.

ثم يشبه هذه الخيل بالسحائب المطارة لكثرة ما توقعه بهم وعليهم من حديد السيوف ونصلها قاتلة* جارحة، حتى كأن ساحة القتال غسلت بالسيوف، واستعمال الشاعر لفظ (سحائب) هنا جاء بدلا* من (قباحا) في البيت السابق مما يشير إلى أنها كانت كالسحائب في نظر الروم أنفسهم، فضلا عن حقيقة كثرتها، لما أمطرته عليهم من مصائب وفجائع.

ويذكر الشاعر أيضا انتحاب السبايا، ولكي يصور شدة ألمهن وعظم خوفهن شبه جيوبهن بالذيول إشارة إلى ما فعلوه من تشقيق الجيوب - بخاصة - وتمزيق الثياب - بعامة - هلعا وذعرا، حتى كادت تسقط عنهن.

وإذ يمضي في رسم درب مسير جيش سيف الدولة، يشير إلى كثرة قتلى الروم حين يجعل الخيل تخوض في دمائهم. وفعل (الخوض)، ناهيك عن مناسبته اللغوية للدماء، يدل على غزارة هذه الدماء، فضلا عما أشار إليه من أن هذا النجيع لكثرته يكفل لغيره من الدماء عدم خوض هذه الخيول فيه لاكتفائها به.

وإذ يستعير السير للنيران مرافقة* جيش الممدوح، فإنه يكني بذلك عما كان جنود الممدوح يقومون به في رحلة حربهم هذه من حرق وتدمير يغدو بهما القوم - الروم - صرعى والديار طلولا. ثم ها هي الخيل مرة أخرى تعبر الدماء في إشارة إلى غزارتها أيضا، ولكنها هذه المرة دماء أهل مطلية، ومن هنا عقب بهذه الكناية (ملطية أم للبنين ثكول)، فأبناؤها هنا هم أهلها، أومأ إليهم مستفيدا* مما أتاحه له المجاز المرسل من قوة التعبير حين جعل دماءهم دماء مدينتهم.

وعندما عبرت الخيول نهر قباقب أصبح كان الماء فيه عليل، أي صار يمشي الهوينى بعد أن كان يجري مسرعا*، وما هذا التشبيه إلا كناية عن كثرة عدد هذه الخيول التي لولا عبورها لما كان هذا ليحدث. ولتصوير كثرة هذه الخيل وشدة وطئها فضلا عن سرعتها - بما تنبيء عنه من ضخامة الجيش وقوته ومضاء عزم

أفراده - استعار الشاعر لنهر الفرات قلبا، مروعا هذا القلب خوفا من هذه الخيل التي تتجه نحوه لتعبره في طريقها، فهي، وبما عليها من رجال فرسان، كأنها سيول جبارة تخر عليه، وإذ تسبح هذه الخيل في النهر فإنها تدفع أمواجه كأنها في مطاردة معها، لايعنيها إن كان الماء غزيرا متدفقا* أم قليلا ضعيفا. وليؤكد الشاعر ما أراد التعبير عنه من نبل صفات هذه الخيل - فضلا* عن فرسانها - يشير إلى أن الماء كان غزيرا حتى إنها - أي الخيل - لم يظهر منها فيه إلا الرأس والعنق.

ويمضي في تصوير تفصيلات هذا الحدث، حتى جسد لنا طلعة جيش الممدوح على الروم في هنريط وسمنين بأن لها غررا* وحجولا. وما كان ذلك التجسيد إلا إشارة منه إلى أن الروم قد عرفوا مثل هذه الطلعات والهجمات التي تشنها عليهم هذه الخيول واعتادوا عليها، حتى إنهم صاروا يميزونها عن غيرها. ولنلحظ أن الصفات التي استعارها المتنبي للطلعات هي من سمات الخيل، ليربط بذلك هذا الكلام بما قبله إذ كان يتحدث عن الجيش بهيئة الخيل، فضلا عما يؤكده من حقيقة دور الخيل وأثرها في هذه المعركة، بوصفها وسيلة من أهم وسائل خوض غمارها والاستمرار فيها بل وحتى التفوق فيها.

ثم يصور شجاعة هذا الجيش وقدرته على المنازلة الطويلة حتى يظفر بالنصر، وذلك بما يشير إليه من ملل الحصون من طول النزال، حتى إنها لتلقي بأهلها، أي المقاتلين المعتصمين بها فضلا عمن قد يكون بها من الأهالي، وتزول. وتتأكد براعة المتنبي الفائقة في هذا البيت الأخير بما أضفاه على الحصون مما استعاره لها من صفات ومشاعر إنسانية؛ فهي تمل وتلقي بأهلها ثم تزول. ولعله قصد بزوالها إلى أنها تتهدم وتندثر فلا يبقى منها ما كان.

إن المتنبي قد أبدع في رسمه حدث المعركة (أو الحرب) هذا بتفصيلاته من مسير وقتال وركائب وأسلحة، ثم الأماكن والمواقع

التي أطرته، فضلا عن الشخصيات متمثلة بالخيل بوصفها بطل هذا الحدث وشخصيته الرئيسة بوجودها الحقيقي؛ ناهيك عما ترمز إليه من جيش الممدوح، وما ألمح إليه حقيقة من جيش الممدوح، وجيش الأعداء الروم ومن كان معه، والراوي عينه باعتباره أحد أفراد جيش الممدوح، ثم ما أضفى عليه الشاعر من صفات وسمات إنسانية من مواقع وأماكن، فضلا عما اكتنف هذه الشخصيات جميعا من انفعالات نفسية. ثم جمعه إياها كلها في صورة كبيرة تحدد أبعادها وتعمق خطوطها صور جزئية تتواشج فيما بينها متتابعة متكاملة متراكبة لما يجمع بينها من انفعال نفسي واحد، وخيط فكري متميز، يعبران عن موضوع أو حدث بعينه مترابط. «وفي هذه الحال ذروة استقلال الصورة وخضوعها وتبعيتها معا»(١).

وقال كشاجم (٢):

كأنّ (النّيلَ) حين جرى فغطّتْ
به (مصرُ) فكُسّرتِ السّدادُ

فأحدقَ بالقُرى من كلّ فجٍّ
أزاهرُ رَوضةٍ فيها وُرودُ

إن الشاعر في هذين البيتين قام بعمل مزدوج؛ فقد أخبر بالحدث من جهة، وقام برسم صورة له بوساطة التشبيه من جهة ثانية. وما أخبر به من حدث هو فيضان نهر النيل بحيث كسر السداد التي أقيمت لحفظ مياهه وتجميعها، ليؤدي ذلك إلى غرق القرى. أما المشبه به لحالة الفيضان والإغراق هذه فهو أزاهر روضة فيها ورود. ولعل ما أراد تشبيهه تحديدا هو ما انتهى إليه الحدث من وضع، فشبه مياه نهر النيل المحيطة بالقرى بأزاهر روضة، وشبه القرى المحاطة بالمياه هذه، من كل جهة، والمتناثرة فيه بورود تتخلل أزاهر الروضة تلك. فخرج من حالة الفيضان والإغراق المضرة — والمخيفة أحيانا — إلى صورة الروض

---

(١) الصورة الأدبية ٢٤٦. وينظر: المصدر نفسه ٢٤٥ و ٢٥٤.
(٢) ديوان كشاجم ١٣٧.

والورود الجميلة ، إلا إذا كانوا هم بانتظار مثل هذا الفيضان بسبب من حالة جفاف ونضوب، فرمز إلى ماسيكون من خير بعد جفاف بأزاهر الروضة والورود. وإذا كان الأمر كذلك فإن مفردة (كسرت) ــ كما نرى ــ لاتغدو ملائمة .

أما ابن المعتز ، فيقول : (١)

وبيضٍ بالحاظِ العيونِ كأنّما
هَزَزْنَ سيوفاً واسْتَلَلْنَ خناجرا
تَصَدَّيْنَ لي يوماً بمُنعَرَجِ اللّوى
فغادَرْنَ قلبي بالتّصبُّرِ غادرا
سَفَرْنَ بدوراً ، وانْتَقَبْنَ أهِلّةً
ومِسْنَ غصوناً والْتَفَتْنَ جآذرا
وأَطْلَعْنَ في الأجيادِ للدُّرِّ أنْجُماً
جَعَلْنَ لحبّاتِ القلوبِ ضرائرا

يرسم الشاعر في أربعة الابيات هذه صورة لمجموعة من الفتيات قابلنه ذات يوم ــ وهو مانعده نوعا من رسم الشخصية في العمل القصصي يتناسب وطبيعة هذا الشعر ــ، فهن بيض، وإذا مانظرن بألحاظ عيونهن فكأنما يهززن سيوفا ويستللن خناجرا؛ وذلك لما تحدثه نظراتهن فيمن يقع في هواهن او يعجب بهن. ولعل معرض التشبيه ههنا يحتمل تفسيرين أو تأويلين، الاول هو أن نظراتهن لجمالها وجاذبيتها ذات تأثير شديد بحيث تعمل في نفس من تقع عليه، وبخاصة إذا ما اعجب بهن، كما تعمل السيوف من جروح والخناجر من كلوم. والثاني هو أنهن بنظراتهن (الجميلة) يحذرن من تهفو نفسه إليهن من عواقب ذلك، ولعل مايقوي هذا التفسير ــ الثاني ــ فعلا (الاهتزاز) و (الاستلال)،

---

(١) شعر ابن المعتز ق١ ٣/٣٩٥-٣٩٦. ينظر: ديوان بشار بن برد (مواضع متفرقة)، وديوان العباس بن الاحنف (مواضع متفرقة)، وديوان أبي نواس (مواضع متفرقة)، وديوان الشريف الرضي (مواضع متفرقة).

فالشاعر لم يؤكد أمر الأذى تحديدا. ولعل هذا التأويل فيما لو صح لايمنع أن يكون ذلك منهن على سبيل التمنع والدلال.

فإذا ماتصدين له ذات يوم بمنعرج اللوى- ولعل فعل التصدي هنا يقوي التأويل الأول للتشبيه في البيت السابق - تركنه وقلبه قد غدر بالتصبر بمعنى أنه تركه وتخلى عنه، فغدا خاليا منه مفتقدا إلى عونه. ولنلحظ مدى جمال استعارة الغدر للقلب إذ شخص منه غادرا يضره غدره، فالغدر بالصبر يضر هذا القلب لا أن يفيده.

ثم يشبه وجوههن إذا ما أسفرن عنها بالبدور إشراقا وبهاء، فإذا ماغطينها بالنقب، وتغطيتها هذه تستوجب ظهور العيون والجبين حسب، فإنه يشبهها بالأهلة البيض وسط السماء ضياء ولمعانا. ويشبههن في مشيتهن وتنقلهن بالغصون المياسة خفة ورشاقة. أما في التفاتهن فإنه يشبههن بصغار بقر الوحش التي تتلفت برشاقة ودلال.

وإذ يتعرض لما لبسن في أجيادهن من عقود، فإنه يشبه درها ولآلئها بالأنجم، بل إنه يذهب إلى أن هذا الدر وتلك اللآلىء قد غدت، إذ وضعنها، ضرائر لحبات القلوب. فاستعار بذلك لحبات القلوب صفات إنسانية أنثوية، بجعله إياها ذات ضرائر، فضلا عن ان مثل هذه الاستعارة قد تنطبق على قطع الدر أنفسها إذ شخص منها هاتيك الضرائر.

وقال أبو عثمان الخالدي في وصف ليلة (١):

وليلةٍ ليلاء في الـ ... ـلون كلَوْنِ المَفْرِق
كأنّما نجومها ... في مغربٍ ومَشرِق
دراهمٌ منثورةٌ ... على بساطٍ أزرق

إنه يرى هذه الليلة سوداء حالكة فشبه لونها هذا بلون

---

(١) ديوان الخالدين ١٤٤.

مفرق الشعر الأسود المعتم. أما نجومها المتناثرة غربا وشرقا فشبهها بالدراهم المنثورة على بساط أزرق، وهذا يعني أنه شبه السماء بهذا البساط الأزرق. وإذا كان الشاعر (أو الراوي) يرى السماء زرقاء كما هي على حقيقتها، فلعل اللون الأسود الذي أشار إليه في البيت الأول هو تعبير عن إحساسه هو الخاص بها، فكأنه يريد القول إن هذه الليلة بنجومها المعلقة في السماء كدراهم منثورة على بساط أزرق، أراها أنا، نتيجة لإحساسي بها - والذي لاشك له أسبابه - سوداء كلون الشعر في المفرق. حتى إنه وصفها بالـ (ليلاء).

أما أبو فراس الحمداني فيقول، مصورا إحساسا خاصا بالزمان يعانيه (١):

إذا اللّيلُ أضواني بَسَطتُ يدَ الهوى

وأذْلَلتُ دَمعاً من خلائقِهِ الكِبْرُ

فيجعل لهواه يدا مبسوطة ضارعة، ويجعل لدموعه التي يذرفها في غفلة عن عيون الآخرين كبرياء وأنفة، كما عبر عن ذرفه إياها بالإذلال لها؛ فدموع عزيزة مثلها يكون ميلانها ذلا لها وهوانا. وفي هاتين الاستعارتين - بما فيهما من تشخيص - تصوير يومي، إلى مدى عظم ما يكتمه الشاعر (أو الراوي) من اللواعج وما يستره من الآلام، تلك اللواعج والآلام التي أسهم الليل في إثارتها في نفسه.

وأبو فراس هو نفسه القائل في وصف مكان معين (٢):

وبُقعةٍ، من أحسنِ البقاعِ، يُبَشِّرُ الرّائدُ فيها الرّاعي

---

(١) ديوان أبي فراس ١٥٧، وينظر: ديوان ابن الرومي (مواضع متفرقة)، التبيان في شرح الديوان (مواضع متفرقة).

(٢) ديوان أبي فراس ١٨٢. وذو الكلاع: أحد أذواء أي ملوك حمير في اليمن، كان الروم يهدون إليه من نسجهم. وينظر: ديوان البحتري (مواضع متفرقة)، شعر ابن المعتز ق١ (مواضع متفرقة)، التبيان في شرح الديوان ٤/٢٥١-٢٥٦ (قصيدة المتنبي في شعب بوان)، ديوان السري الرفاء (مواضع متفرقة).

بالخِصْبِ، والمَرْتعِ والوساعِ، كأنّما يُسترُ وَجهُ القاعِ
من سائرِ الألوانِ والأنواعِ، ما نُسّجَ الرّومُ لذي الكِلاعِ
من صُنعةِ الخالقِ، لا الصُّنّاعِ، والماءُ مُنْحَطٌّ من التِّلاعِ
كما تُسَلُّ البيضُ للقِراعِ، وغَرّدَ القُمْريُّ للسَّماعِ
وَرَقَصَ الماءُ على الإيقاعِ، ونُشِرَ البَهارُ في البِقاعِ
كأنّه القَشْوَرُ في الأشباعِ

يرسم الشاعر هنا صورة مكان تأثر به، فيصف البقعة — المكان بأنها من أحسن البقاع، وبأن رائد القوم، الذي يسبقهم في ترحالهم باحثا عن الموقع المناسب لهم للحل والمكوث، يبشر الراعي، المسؤول عن حيواناتهم — وإن يحتمل أن لايكون الراعي مختصا بقوم ما بعينهم. وإنما أي راع — بخصبها وسعتها. ثم يشبه ما على هذه البقعة من الأرض من كلأ وأشجار وزهور، بألوانه الجذابة وتآلفه المتناسق، بما كان يهديه الروم لذي الكلاع (من ملوك اليمن) من نسج موشى جميل متقن. ولكنه يعقب بأن ما على هذه البقعة من الأرض من صنع الله القدير لا من صنع الناس، راغبا بذلك في الإشارة إلى ضعف قدرة الإنسان، مهما بلغ من تمكن وإتقان، في أن يصل ولو إلى جزء يسير من عظمة صنع الله وإعجازه. ولنلحظ استعارته للأرض وجها وأكد هذه الاستعارة بأن جعل له — أي الوجه — سترا.

ثم يشبه الماء وهو ينحط من التلاع، بالسيوف وهي تستل من اغمادها للقتال، فأشار بهذا التشبيه المفعم بالحركة، على الرغم من اختلاف وجهة حركة الماء المنحط عن السيوف المستلة؛ إذ الأول يتحرك نحو الأسفل في حين يتحرك الثاني نحو الأعلى، إلى قوة هذا الماء وغزارته وشدة تدفقه فضلا عن صفائه، وتشبيهه إياه بالسيوف وهي عادة ما توصف بصفائها ولمعانها يشير إلى ذلك التشابه في الصفاء، بل لعل استخدامه كلمة (البيض) بعينها — بما توحي به وتثيره — لمما يؤكد ذلك.

ثم يخبر عن تغريد طائر القمري في تلك البقعة، فيومئ إلى جمال هذا الصوت المسموع هناك وعذوبته. كما يستعير الرقص للماء، فيشخص منه راقصا، تعبيرا عن خفة الماء ورشاقته في جريانه حتى كأنه يؤدي ذلك على وفق إيقاع منضبط مرتب.

فإذا ما انتقل إلى ذكر مايغطي هذه البقعة من بهار شبهه، في بروزه وتميزه، بالشديد القوي من الأسود، فهو يبرز من بينهم ويتفوق عليهم ويسودهم.

إن هذه التشبيهات والاستعارات الجزئية تتجمع وتتداخل لترسم لنا صورة فنية متكاملة لتلك البقعة من الأرض التي أثرت في الشاعر (أو الراوي)، لأي سبب كان، فوصفها بحسب ما أحس بها.

ومن الجدير بالتنويه ههنا هو مافي هذا النص من تضمينات، فالبيت الأول يكمل معناه بصدر البيت الثاني، والتشبيه الذي يبدأ في عجز البيت الثاني يكمل بالبيت الثالث كله وصدر البيت الرابع، والتشبيه الذي يبدأ في عجز البيت الرابع يكمل في صدر البيت الخامس. أما التشبيه المبدوء في عجز البيت السادس فإنه يكتمل في الشطر الأخير من النص. وهذا، كما نراه، ملمح من ملامح وحدة القصيدة، بخاصة وأن هذا النص كله في موضوع واحد هو وصف بقعة من الأرض. هذا الوصف الذي نعده ملمحا قصصيا؛ وذلك بما يمكن أن يكونه من رسم لموقع حدث ما يمكن أن يقع عليه أو يجري في أرجائه.

ثالثا : الموسيقا (الإيقاع) :

إذا ما سعى الشعراء العباسيون – في شعرهم كله بعامة ، وذي النزعة القصصية منه بخاصة – أن يفيدوا من قدراتهم ، كل بحسب موهبته وثقافته وبحسب طبيعة مايعالج من موضوع ، على اختيار الألفاظ الموحية ثم تشكيلها في تراكيب دالة معبرة ترسم ما أرادوا تشكيله من صور ، بتحكم من خيال مبدع خلاق – على تمايز إمكاناتهم في ذلك – ، كان لابد لهم أن يصبوا ذلك كله في قوالب إيقاعية موسيقية تنبع من خصوصية كل موضوع ، وبما ينبض بما يعيشه كل منهم من خفقات قلب وخطرات عقل . فالموسيقا ، الخارجية منها والداخلية (١) ، من « أهم عناصر الإبداع الشعري ، ولها دور واضح الملامح والآثار في تقديم الصورة الفنية وفق بواعث التجربة الشعورية عند الشاعر »(٢) .

ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة ، فإن على الشاعر في تشكيله لهذه البنية أن يعمل على تحقيق الانسجام والتناغم بين مفردات القصيدة أي بين مختلف العناصر فيها ، آخذا بعين الاعتبار أن القصيدة وحدة فنية تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق تمثل عناصر عليه أن يمل فيما بينها وأن يتقن بناء قصيدته من حيث هي كل واحد لايتجزأ ،

---

(١) نريد بالموسيقا الخارجية (الإيقاع الخارجي) : الوزن والقافية . وبالموسيقا الداخلية (الإيقاع الداخلي) : " أي ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات ولايهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة وإنما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم ". الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٢٥ .
وتشمل الموسيقا الداخلية : المحسنات البديعية : لفظية ومعنوية ، وأساليب الخبر والإنشاء ، فضلا عن التكرار ورد العجز على الصدر والتصريع والترصيع والتشطير والتقسيم والتناسب، وما إلى ذلك مما يرتبط بالجرس اللفظي.
(ينظر : يتيمة الدهر ١٩٤/١و ١٩٧، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها الجزء الثاني، وبناء القصيدة العربية ٢٥٤ – ٢٦٣، والصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٣٥ – ٢٤١، وجرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ٢٢٣ – ٢٨٤) .
(٢) الصورة المجازية في شعر المتنبي ٤٢٦.

وأهمية هذا البناء الموسيقي تعود إلى أنه أول ما يصادف السامع أو القارئ منها، ومن ثمة كانت خطورته (١). فالصوت في معظم الحالات - كما يقول ريتشاردز - «هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر»(٢). ويقول تشيتشرين «إن القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لاتتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصوتي»(٣)، هذا الصوت أو الشكل الصوتي الذي يكتسب شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه وما يليه (٤).

فإذا ما أردنا أن نعرض لدراسة الموسيقا - خارجية وداخلية - بما يتناغم وطبيعة بحثنا هذا، فإن منهجنا في هذا البحث نفسه، الذي نذهب فيه إلى تلمس عناصر القصة أو لمحات منها في أثناء القصائد، وفي تضاعيف النصوص، على اختلاف شعرائها في مواهبهم وثقافاتهم وتوجهاتهم وأغراضهم، لايمكننا من الدخول في تفصيلات هذا الموضوع فنحدد نسبة معينة لهذا البحر أو ذاك أكثر الشعراء من النظم فيه من دون غيره، أو لجأوا إلى تلك القافية من دون سواها. خاصة وأننا لانذهب إلى الأخذ بإمكان تحديد بحر بعينه ينظم فيه موضوعا بذاته، إلا ماقد يكون من قدرة استيعاب البحور الطويلة ذات التفعيلات الكثيرة لموضوعات محددة تحتاج إلى مدى موسيقي أوسع من غيره تعبر عن نفسها في إطاره، أو مايمكن أن يكون في البحور القصيرة ذات التفعيلات القليلة أو مجزوءات البحور من نفس موسيقي قصير أو متقطع يساعد على التعبير عن مشاعر أو أفكار تجد نفسها فيها، وحتى هذا الاستثناء لانراه مطرداً، ولعل تأملا في قراءة الشعر

---

(١) ينظر: التفسير النفسي للأدب ٦٣.
(٢) مبادئ النقد الأدبي ١٩٢.
(٣) الأفكار والأسلوب ٤٥.
(٤) ينظر: مبادئ النقد الأدبي ١٩١.

العربي – ومنه العباسي – موسيقيا يؤكد ذلك(١).

ثم إننا نذهب إلى ماذهب إليه بعض الباحثين بقوله ((ولما كانت القصة التي يأتي بها الشاعر تتلاءم مع غرضه من القصيدة، لذلك تخضع هذه القصة لمجرى القصيدة من حيث الوزن والقافية واللغة مع مراعاة الشاعر للموروث الثقافي والهياكل الفنية التقليدية التي تشكل مادة شعره فضلا عن تجربته الخاصة وبواعثه. وعلى هذا فإننا لم نلحظ تخصص بحور شعرية معينة أو قواف معينة بنوع من القصص دون غيرها، شأنها في ذلك شأن بقية أجزاء القصيدة، التي لايمكن أن تتخصص فيها القصائد ببحور أو قواف معينة. إلا مايمكن أن يكون ميلا ذاتيا من الشعراء إلى البحور الطويلة، في القصائد التي تعالج تجارب عنيفة، فحينئذ تكون هذه البحور أقدر على استيعاب هذه المشاعر العنيفة، ولكن هذا لايشكل قاعدة يمكن أن نقيس عليها ... أما القوافي، فشأن الشعراء فيها شأنهم في البحور الشعرية))(٢)؛ إذ استخدموا مختلف الحروف في روي قصائدهم التي وردت فيها عناصر قصصية أو لمحات منها، من دون اختصاص قصص أو عناصر قصصية معينة بروي معين، إلا مايمكن أن تفرضه قدرة الشاعر ووجهته الفنية في عمله.

---

(١) حظي موضوع تخصيص بحور معينة بأغراض بذاتها بعناية عدد من الباحثين بين مؤيد ومعارض. ينظر في ذلك: موسيقى الشعر ١٧٦-١٧٧، وفي النقد الأدبي ١٥٢، والمرشد إلى فهم أشعار العرب ومناعتها الجزء الأول، وبناء القصيدة العربية ٢٠٩-٢٢٤، وأبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٤٨٠-٤٨٤، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٣١٨-٣٢٠. ومن قبل قال ابن طباطبا العلوي "وعلى أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس مايقتضيه بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه". عيار الشعر ٤٣.

(٢) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣٥٤-٣٥٥.

أما مايتعلق بالموسيقا الداخلية للقصيدة أو للشعر فإن القصائد ذات النزعة القصصية، أي التي فيها عنصر قصصي أو أكثر – بحسب مفهومنا له –، وسواء اشتمل القصيدة كلها أم لم يشتمل، هي كغيرها من نصوص الشعر العباسي حفلت بكل ما يؤجج تلك الموسيقا الداخلية ويؤكدها. وذلك طبعاً على وفق مقدرة الشاعر الفنية وطبيعة رؤيته للموضوع الذي يعالج وانفعاله به.

قال أبو تمام في معرض استهلاله ليحكي قصة فتح الخليفة المعتصم مدينة عمورية بعد أن سقطت بيد الروم (١)، وهو الاستهلال الذي جاء على شكل حكمة:

السَّيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ
في حدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ واللَّعِبِ
بِيضُ الصَّفائحِ لاسودُ الصَّحائفِ في
متونِهِنَّ جلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

فقد جانس في البيت الأول بين (الحد) الذي هو حافة السيف، وقد أراد به قوة السيف أو السلاح بعامة في إشارة إلى القتال من دون السحر والشعوذة التي لجأ إليها قادة الروم، و (الحد) الذي هو الفيصل بين أمرين وهما هنا الجد واللعب.

أما في البيت الثاني فقد جانس جناس قلب – وهو تغيير في ترتيب بعض من حروف الكلمتين المتجانستين – بين (الصفائح) التي هي السيوف العراض، و (الصحائف) التي هي الأوراق والكتب. ليعزز بذلك ماقرره في البيت الأول من أن السيوف أو الحرب هي التي تفصل بين الحق والباطل حتى تتبينه.

وإذا ماكان الشاعر قد لجأ في البيت الأول إلى التصريع – وهو إنهاء صدر البيت الأول من القصيدة وعجزه بقافية واحدة وروي بعينه – «ليجذب الانتباه، وليعطي كثافة موسيقية مؤثرة»(٢)، فإنه قد عزز ما أحدثه جناسه وتصريعه من تقابل نغمي يحرك

---

(١) ديوان أبي تمام ١/٤٠.
(٢) دراسات في النص الشعري العصر العباسي ٢٠٥.

الذهن، ويجسد الصورة، ويثير الخيال، ويساعد على التناغم، وأكده بما أتى به من طباق بين (الجد) و (اللعب) في البيت الأول، يوفر به تقابلا آخر قائما على التضاد في المعنى، ليعطي القصيدة ـ بما ترويه من حدث ـ حيوية، ونوعا من الجدل غير المسموع، والتلويح في حركة ذهنية إلى الشيء ونقيضه، ليثبت أن الصراع شيء حتمي في صميم الحياة. (١)

وقال في القصيدة ذاتها وفي معرض وصفه شخصية ممدوحه التي قامت بهذا العمل الجبار واضطلعت ببطولته (٢):

تَدبيرُ مُعتصِمٍ بِاللّهِ مُنتقِمٍ
لِلّهِ مُرتقِبٍ في اللّهِ مُرتغِبِ

فيعمد في هذا البيت إلى التشطير، فيقسم البيت شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين، على أن تكون قافية الشطر الأول مخالفة لقافية الشطر الثاني ليتميز كل منهما من الآخر. وهكذا يترنم باسم هذه الشخصية التي قامت بهذا العمل البطولي لترد الحق إلى نصابه. ولكي يعطي الشاعر هذا الحدث قيمة عالية يجعله يصدر من شخصية أخلصته إلى الله عز وجل مستمدة القوة منه، راغبة بوساطته في التقرب إليه وبلوغ رضاه، عامداً إلى تأكيد ذلك بأن جعل اسم الشخصية وفعلها يقترنان بلفظ الجلالة متداخلتين به على امتداد الحيز الإيقاعي الذي تتيحه تفعيلات البيت ليأتي التشطير تنويعا داخل هذ الحيز يمنحه مزيدا من الشد والجاذبية.

ولعل من الجدير بالذكر، ماعمد إليه أبو فراس الحمداني في بعض من قصائده التي تعنينا في هذا البحث من إقامته إياها على الازدواج، لتبدو بهذا مصرعة في جميع أبياتها، ويصبح لكل بيت قافيتان أو مركزان موسيقيان في منتصفه، وفي آخره. من ذلك مزدوجته التي قالها في وصف بقعة جميلة خصيبة، والتي منها (٣):

---

(١) ينظر: دراسات في النص الشعري العصر العباسي ٢٠٥ ـ ٢٠٧.
(٢) ديوان أبي تمام ٥٨/١.
(٣) ينظر: ديوان أبي فراس ١٥٧، وص ٢٣٤ ـ ٢٣٥ من هذا البحث.

وبُقعةٍ، من أحسنِ البقاعِ، يُبَشّرُ الرّائدُ فيها الرّاعي
بالخِصبِ، والمرتعِ والوُساعِ كأنّما يسترُ وجهَ القاعِ
من سائرِ الألوانِ والأنواعِ مانَسَجَ الرّومُ لذي الكِلاعِ ..

ولعل بناءه إياها على ثلاثة عشر شطرا لمما يدل على أن أساس بنائها كان الشطر لا البيت(١).

ومن ألوان ما اصطلح عليه بالموسيقا الداخلية التكرار، ومنه قول أبي فراس الحمداني نفسه مخاطبا ابنته (٢):

أبُنَيَّتي، لاتَحزني! كلُّ الأنامِ إلى ذَهابِ
أبُنَيَّتي، صَبراً جميـ لاً للجليلِ من المُصابِ

فهو ينادي ابنته مكررا نداءها في معرض رثائه نفسه ليتضح بما يخاطبها به ما في نفسه من حزن وألم حتى وإن حاول تعزيتها وحثها على الصبر والسلوان. وهو نفسه القائل في أمه يرثيها (٣):

أيا أُمَّ الأسيرِ سقاكِ غَيثٌ بكرهٍ منكِ مالَقِيَ الأسيرُ
أيا أُمَّ الأسيرِ سقاكِ غَيثٌ تَحَيّرَ لايُقيمُ ولا يسيرُ
أيا أُمَّ الأسيرِ سقاكِ غَيثٌ إلى مَن بالفِدا يأتي البَشيرُ

إذ يكرر شطراً بأكمله ولأكثر من مرة، وماذاك إلا تعبيرا عن فجيعته بموتها. فقد فقدها وهو يرسف في أغلال الأسر بعيدا عنها. ماتت ولم تقر عينا بعودته إليها بخاصة وأنها قد كانت تسعى في التوسط لافتدائه وتخليصه من هذا الأسر، لتقضي نحبها من قبل أن تتحقق أمنيتها. وإذا ماكان شوقه إليها، وإحساسه

---

(١) ينظر: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٥١٩-٥٢٠ وممن بنى على هذا المنوال، مثلا، أبو فرعون الساسي في نصه الذي أوله: وصبية مثل صغار الذر (ينظر: الورقة ٥٧،وص ٩٤ من هذا البحث).
(٢) ديوان أبي فراس ٥٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه ١٦٢-١٦٣.

بالمها إذ هو بعيد عنها في غير راحة ، فضلا عن شعوره بالغربة والذل بين أعداء غرباء عدوا وقومه في أيديهم ظفرا يستغلونه ، ناهيك عن غضبه ممن تركوه من قومه من غير ما افتداء قد تضافرت جميعا لتنغيص عيشه وكلم وجوده ، فإن فجيعته هذه بأمه قد كانت قاصمة الظهر التي هدته ، فخرجت هذه الأبيات - وغيرها مما تواشجت معها في القصيدة نفسها - لتحكي عذابات نفسه وما يختلج فيها من احاسيس مقلقة وافكار مقضة ، بهيئة مناجاة يخاطب فيها تلك الأم التي رحلت وهي حزينة متألمة .

وأما رد العجز على الصدر ، فمنه ما جاء في قول أبي تمام يحكي ماكان من الافشين قائد الخليفة المعتصم في مسيره لقتال المتمرد بابك الخرمي(١) :

وسارتْ بهِ بَينَ القنابلِ والقَنا
عزائمُ كانت كالقَنا والقنابلِ

فيقول إن عزيمته كانت في شدتها ومضائها وقوتها كالخيل (القوية السريعة النشيطة) والرماح (الشديدة الماضية) التي سار بينها في رحلته إلى حرب هذا المتمرد .

ومنه ماجاء في قصيدة ابن المعتز ذات المطلع(٢) :

أَردتُ الشُّرْبَ في القَمَرِ
وقَطْعَ الليلِ بالسَّهَرِ

التي يروي فيها واقعة جرت له مع الشيطان ذات ليلة ، إذ قال في معرض حديثه عما كان منه مع من وصفه بمليح الوجه الذي أتى به إليه رفاق له في تلك الليلة وكلهم به الشيطان ليغووه ، وذلك بعد أن اسكروه ، فقد اسقوه حتى السحر :

---

(١) ديوان ابي تمام ٣/٨٠
(٢) ينظر :شعر ابن المعتز ق١ ٢/١٠٦-١٠٧، ومن ١١٠- ١١٣ من هذا البحث. ويذكر ان بعض الباحثين قد ذهب إلى اعتبار رد العجز على الصدر نوعا من التكرار . (ينظر : ابو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٥١٠) .

يُصَرِّرُ في الهوى وِزري
وحَلَّ مخانقَ الصُّرَرِ
فما يأبى على طَلَبٍ
ولايعصي من الحَصَرِ

إذ يسأتي بكلمة (الصرر) في الشطر الثاني من البيت بعد أن وردت في الشطر الأول وإن بصيغة أخرى هي (يصرر)، وذلك بغية تأكيد ما كان منه معه من عبث ولهو حد الإثم، فينجح الشيطان فيما دبر له من إغواء.

وتعنينا الإشارة أخيرا إلى أن «أي لون من هذه الالوان لاقيمة له خارج سياقه كما تؤكد كل الدراسات النقدية الحديثة، وذلك لأن أي عالم يمتلك معجما واسعا من الالفاظ يستطيع أن يستخرج لنا منها أشكالاً قد تدهشنا بهندستها وتناسقها الخارجي أكثر مما يفعل الشعراء، ولكن ذلك لايخوله عندنا أن يكون شاعرا، فالشعر مادة يبث فيها الشاعر روحاً ومعنى ولايمكن أن يكون مادة جامدة فقط»(١).

---

(١) الصورة الفنية في شعر ابي تمام ٢٣٧.
من الدراسات التي عرضت لدراسة الموسيقا (خارجية وداخلية) عند عدد من الشعراء الذين يعنى بهم بحثنا نذكر: المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها بأجزائه الثلاثة، والعباس بن الأحنف ١٥٢-١٥٤، ودراسات في النص الشعري العصر العباسي مواضع متفرقة، وشعر ابن المعتز ق٢ ٣٢٦-٣٣٤، والصورة الفنية في شعر ابي تمام ٢٢٣-٢٤١، وقضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ٤٩٣-٥٣٩، وابو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٤٧٥-٥٢٠، والصورة المجازية في شعر المتنبي ٤٢٦-٤٥٦، والرحلة في شعر المتنبي ٢٤٩-٢٥٨، واتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ٢١٧-٢٣٥.

الخاتمة

بعد أن شارفت - بحمد الله تعالى - على نهاية المطاف في كتابة هذا البحث لامناص من الاعتراف بما اتسمت به هذه الرحلة من مشقة ومتعة، مشقة في صعوبة الجمع بين نمطين من الأدب. تنظير حديث للفن القصصي النثري، وشعر عربي قديم ... ومتعة في تلمس مديات الاقتراب والابتعاد بينهما، بما يشير إلى حقيقة العلاقة بينهما في مثل هذه النصوص التي تجمع بينهما بوصفهما رافدين ثرين يصبان في نهر الإبداع الأدبي - النقدي العربي.

ولعله قد اتضح جليا عدم اعتسافنا في الربط بين هذين النوعين من الأدب؛ فلم نقسر أحدهما على الآخر، وإنما أفدنا مما وضع من تنظيرات للقصة في استكناه طبيعة ما أحسسنا بوجوده من نزعة قصصية في الشعر العباسي فرضت نفسها علينا. بمعنى أننا اعتمدنا هاتيك التنظيرات بصفتها مشاعل أضاءت لنا دروب البحث في سبر أغوار هذه النزعة التي نرجو أن نكون قد وفقنا في استجلاء أبعادها، ثم إخراجها بارزة جلية للنور.

وإذ بدأنا بتمهيد درسنا فيه العلاقة (بين الشعر والقصة) مدخلا يهيء القارىء للتعامل مع هذا البحث على وفق مارسمناه له من منهج، فقد انتهينا منه إلى مايأتي:

١- إن القصيدة العربية القديمة - ومنها العباسية - نمط متميز من النظم الشعري، شكلا ومضمونا، اتسم بسمات نبعت من بيئته الخاصة، معبرا عن الحقبة أو الحقب الزمنية التي ولد فيها. وتميز نمطها يعني عدم خضوعها للتنظيرات النقدية الغربية الخاصة بشعر بيئة أخرى، تلك التي حاولت عدد من الدراسات أن تحكم عليها بها بكل مايعنيه ذلك من خصوصية ظروفها وتباينها عن ظروف البيئة العربية حتى إن تزامنتا، ذلك فضلا عن اختلاف طبيعة النظرة إلى الشعر - وظيفة وغرضا - في كل من البيئتين.

٢ – وإذا كان من سمات غنائية أو قصصية أو درامية – بحسب المفهوم النقدي الغربي – ظهرت لمحات منها في القصيدة العربية ، فإنها لم تكن مقحمة على هذه القصيدة وإنما هي نتيجة حتمية وطبيعية لتنوع اهتمامات الإنسان العربي وتباين ظروفه وتمايزها من حقبة إلى حقبة ، ومن جزء من بيئته إلى جزء آخر ثم إنها – أي تلك السمات – تميزت بعدم انقيادها للحدود الغربية ذاتها التي أطرت بها بل عبرت عن نفسها بما يتوافق وخصوصية البيئة التي انبجست منها . على أن الجديد من الشعر قد أقام ركائزه على الأسس التي وضعها له سلفه ، وبذلك استمر البناء جزءا على جزء ، استنادا واستمرارا وامتدادا ، على أنه قد كان لكل جزء خصائصه المتميزة ، التي تتناسب وطبيعة المرحلة التي يمثلها ويعبر عنها بكل جوانبها .

٣– وإن اعتنينا في هذا البحث بالنزعة القصصية في الشعر العباسي، فقد رأينا أن هذه النزعة كانت امتدادا لنفسها فيما سبق هذا الشعر العباسي من شعر ماقبل الإسلام ثم الشعر الإسلامي والأموي. فضلا عما لانستطيع إغفال وجوده من ميل فطري لدى الناس في أيما زمان ومكان إلى سماع القصص وتقصي الأخبار ، فضولا أو كسبا للمعرفة أو بحثا عن المتعة . ناهيك عما يكون مما تفرضه طبيعة الحياة من تواصل بين الحضارات وتبادل التأثر والتأثير بين الشعوب والمجتمعات فيأخذ كل من الآخر مايراه مفيدا له ونافعا .

ومادمنا قد بحثنا في جوانب هذا الموضوع وأبعاده استنادا إلى أبرز عناصر القصة وأهمها وأحظاها بالاتفاق بين الدارسين ، فقد خلصنا من دراستنا في الفصل الأول الذي انعقد على دراسة عنصر (الحدث والحبكة) في هذا الشعر العباسي إلى النتائج الآتية :

١- إن الحدث موجود في الشعر العباسي ولكن بما يتناغم وخصوصية هذا الشعر، تلك الخصوصية النابعة من كونه شعرا عربيا قديما أولا، ومن تحكم مقدرة الشاعر الفنية فيه وانفعاله بما يقول، وطبيعة الموضوع الذي يعالجه فيه وزاوية نظره إليه ثانيا. فظهر الحدث مرة على أنه خبر ينقل أو واقعة تحكى بعمومية وشمول، ومرة يعنى الشاعر برواية بعض من تفصيلات هذا الخبر أو مجريات تلك الواقعة.

٢- قد يأتي الحدث في بيت مستقل أو بيتين مستقلين أو مقطوعة مستقلة أو قصيدة كاملة. وقد يشغل بعضا من قصيدة، وفي هذه الحالة يكون دوره معززا لموضوعها الأساس ومؤكدا للغرض الذي قيلت من أجله.

٣- أما الحبكة فقد كانت موجودة في هذا الشعر العباسي، لكنها رهينة أيضا بخصوصية هذا الشعر الذي جاءت فيه لا كما نظر لها تحديدا؛ فهي إما أن تظهر في ذلك الإخبار المختصر الموجز عن الحدث من حيث عرضه بإيجاز متماسك رصين فتبدو ملامحها فيه، أو أن تظهر فيما يعرض له الشاعر من تفصيلات الحدث الذي يحكي من حيث تقديمه لمجرياته على وفق تسلسل معين يتفق ورؤيته له، فتبدو الحبكة حينذاك في طبيعة هذه الرؤية في عرض الحدث ومدى قدرة الشاعر الفنية في ذلك العرض.

٤- ولم يغفل عدد من الشعراء العباسيين عن رسم بعض من اللمحات النفسية وشيء من التجارب المعنوية التي تدخل في خضم تقديم الحدث، موضحة ومعززة ومؤكدة.

أما الفصل الثاني فقد عقدناه على دراسة عنصر (الشخصية)، وقد خلصنا منه إلى ما يأتي:

١- كانت شخصيات الشعر العباسي متنوعة بتنوع مجالات الحياة، ومتباينة بتباين مفرداتها. وإذ ظهرت في هذا الشعر

نماذج من الشخصيات شغلت الحيز الأكبر منه - كثيرة من صور الشعر العربي - مثل شخصيات العاشق والمعشوقة ورفاق كل منهما وأصدقائه فضلا عن الأهل واللوام والعذال ومن إليهم.. ومثل شخصيات الممدوح على اختلاف صوره، والمهجو على تباين أشكاله، فقد برزت شخصيات أخرى منتشلة من واقع الحياة اليومية للشعراء ومجتمعهم من جار وطبيب وكاهن ومتسول وخادم. وما إلى ذلك.

٢- عمد الشعراء العباسيون إلى تشخيص - أو تجسيم أو تجسيد - الحيوانات والنباتات والجمادات فضلا عن عدد من الأمور المعنوية والمسائل النفسية، بوصفها شخوصا شغلت مواقع البطولة تارة أو أدت أدوارا ثانوية تارة أخرى، في جانب غير هين مما عرضوا له من أحداث أو أخبار، أو نقلوه من حوارات، متوسلين بها في ذلك كله للإعلان عن مشاعرهم هم، والتعبير عن أفكارهم هم.

٣- جمع رسم الشخصية في هذا الشعر العباسي بين تصوير الشكل الخارجي للشخصية واستبطان حالتها الشعورية والفكرية وتطورها - إيجابا أو سلبا - مجتمعين أو منفردين بحسب مايقتضيه الموضوع المعالج في النص الشعري أو الغرض المقصود إليه من ورائه، فضلا عن مقدرة الشاعر الفنية - طبعا -، وقد عددنا بعضا من هذه الأوصاف رسما للشخصية القصصية على الرغم من عدم اضطلاعها ببطولة قصة متكاملة على أساس من إمكان أن تكون شخصية في أي عمل قصصي لو أراد لها الشاعر ذلك وسعى إليه، وذلك طبعا في النماذج التي رأينا إبداع الشاعر في تصويرها على شاكلة تقترب بها من أن تضطلع بأداء دور ما في عمل قصصي متكامل.

أما الفصل الثالث الذي خصصناه لمعالجة عنصر (الزمان والمكان) بوصفه الإطار الذي يحتوي الأحداث أو الوقائع، وحركة الشخصيات في العمل القصصي، فقد كانت النتائج التي خرجنا بها من ذلك هي:

١- عرض الشاعر العباسي للزمان والمكان بوصفهما الفضاء الذي وقع بين جنباته الحدث بطرق متعددة: منها أنه لم يحدد أيا منهما تحديدا دقيقا حتى إنه لم يذكر - ولو من بعيد - التاريخ أو المكان. ومنها أنه يذكر الوقت من اليوم الواحد (صباحا، ظهرا، ليلا، أو نهارا، مساء)، واسم المكان فقط. ومنها أنه يكتفي بتحديد أحدهما من دون الآخر. وقد يعين أحدهما بالاستعانة بالآخر. أما التحديد الدقيق لكل منهما معا فقليلا ما نجده في هذا الشعر. على أننا لحظنا - بعامة - أن تحديد المكان، ولو بذكر اسمه، أدق من تحديد الزمان.

٢- عددنا وصف الأماكن من مدن ومظاهر طبيعية، فضلا عما فيها من أشياء، نفسا قصصيا - حتى إن لم يقع فوق ظهرانيها حدث ما -، من حيث إمكان كونها محلا لمجريات حدث (أو أحداث) أية قصة مفترضة. فاقتربنا - بذلك - بهذا الوصف من أن يكون عنصرا قصصيا.

٣- كما عددنا روحا قصصية يقترب من أن يكون عنصرا ما يوجد في هذا الشعر من تعبير عن الإحساس بالزمان أو المكان - أو بكليهما معا - أو مايثيرانه من تداعيات في نفس الشاعر؛ إذ نرى إمكان اقتراب بعض منه ولو إلى حد قليل ما من أسلوب (تيار الوعي) المعروف في الرواية الحديثة.

أما الفصل الرابع فقد عقدناه على البحث في عنصر (السرد) بأساليبه ووسائله التي ارتأينا قسمته عليها. إذ انتهينا إلى جمع أساليبه في محورين أساسيين هما : السرد

الموضوعي والسرد الذاتي. كما رأينا أن ماتوسل به من وسائل هما وسيلتا : الوصف والحوار. وقد خلصنا من ذلك البحث إلى الآتي:

١- نظم الشعراء العباسيون نصوصهم، التي ذهبنا إلى نزوعهم القصصي فيها، بالأسلوبين الموضوعي والذاتي كليهما، كلا بحسب ما اقتضته طبيعة الموضوعات المعالجة. لكننا نرى تفوق أسلوب السرد الذاتي منها على الموضوعي وذلك بحكم عناية الشعراء بالإعلان عن أنفسهم فيه، ومشاركتهم فيما يحكون من أحداث، سواء أكانت مشاركاتهم فيها رئيسة أو ثانوية، وإن غلبت الرئيسة منها على الثانوية.

٢- كان الوصف من أبرز مايميز طبيعة الشعر العربي القديم بعامة، ومن هنا كان الوصف هو الغالب في هذا الشعر العباسي، في رسم الأحداث وتصوير الشخصيات وتاطيرها جميعا بالزمان والمكان. هذا فضلا عن وصف مايمكن أن يكون من حالات شعورية وانفعالات نفسية.

٣- حفل الشعر العباسي بالحوار بوصفه وسيلة سردية مهمة، وعلى اختلاف أنماطه وأشكاله وصوره. وكان من أبين الأدلة وأنصعها على ما يملكه الشعراء العباسيون - كغيرهم من الشعراء العرب - من نزعة قصصية ؛ وذلك بما في مايحكوه من حوارات من إخبار بالأحداث أو الوقائع أو تعزيز مجرياتها وتأكيدها أو بيان تأثيرها، فضلا عن تصوير للشخصيات من بشرية وغير بشرية، شكلا ومعنى، وبخاصة المعنوي منها وذلك بما يعبر عنه بوساطته من مشاعر وأفكار، هي في النهاية تعبير عما يريد الشاعر إيصاله والبوح به.

٤- كما رأينا اتصاف كل من نصوص الشعر العباسي ذي النزعة القصصية بالوظائف التي أوكلها إلى السرد نقاد القصة والمنظرون لها، إن لم يكن جميعها فبما لايقل عن ثلاثة أو

اربعة منها بما يتناسب والموضوع الذي يعالجه النص من جهة ، وطبيعة الفن الشعري من جهة ثانية .

إن دراستنا لهذه العناصر في الشعر العباسي بما نستكنه عن حقيقته بوساطتها من نزعة قصصية فيه قد انتهت بنا إلى نتيجة عامة مفادها أن هذه النزعة ، وفي كل عنصر من عناصرها ، فضلا عما إذا اجتمع أكثر من واحد منها ، لها خصوصيتها النابعة من كونها من سمات هذا الشعر العباسي العربي القديم ، من دون أن تتقيد بأصفاد التنظير الغربي الحديث، وإنما تقترب منه أو تبتعد عنه بحسب مايتجاذبها من أطرافه؛ ذلك أن الاقتراب مبعثه تشابه الميول والأفكار والاتجاهات الإنسانية وتناظرها في نفوس البشر جميعا على اختلاف ألسنتهم وألوانهم ، أما الافتراق فمكمنه في خصوصية كل مجتمع - بظروفه جميعها - بله الأفراد ، من حيث زاوية نظره لهاتيك الأفكار والمشاعر وطرائقه في التعبير عنها . ومن ثمة تراوحت سمات هذه العناصر القصصية - متفرقة أو مجتمعة - في هذا الشعر بين مختلف أنماط ما نظر له حديثا من قصة أو رواية من غير أن تخضع لنمط منها تحديدا ، وإنما اقتربت في أحيان غالبة من سماتها في القصة القصيرة ولكن متشكلة بهيئة خاصة بها تميزها ، فكانت كذلك. فإذا ما اجتمع أكثر من عنصر واحد من هذه العناصر في نص شعري بعينه من هذا الشعر العباسي تأكدت النزعة القصصية فيه وتوثقت.

وأما الفصل الخامس الذي انعقد على دراسة (الفن الشعري) ، فقد قام على ثلاثة مباحث هي: أ/ اللغة : لفظا وتركيبا . ب/الصورة الفنية . ج / الموسيقا (الإيقاع) . وقد وقفنا فيه على ماياتي:

١- إن الشعر العباسي بكل موضوعاته ، وعلى اختلاف توجهات شعرائه وتباين مستوياتهم الفنية لم يعدم وجود النزعة القصصية ، لذلك وجدنا في الشعر ذي هذه النزعة كل أنواع

الالفاظ وجميع أشكال العبارات، فضلا عن أنماط التراكيب وصورها، وبما يتساوق وطبيعة كل موضوع منها .

٢- حاول الشعراء العباسيون التعبير عن كل عنصر من عناصر القصة، مما توسلوا به، وتوضيحه وجلاء أبعاده من رسم للحدث وتصوير للشخصية وتحديد الإطار الزماني والمكاني لكل ذلك، بما رسموه من صور فنية أفاد كل منهم في رسمه لها من كل ما يملكه من خيال مبدع، وما يمتلك ناصيته من الفاظ معبرة موحية، فضلا عما أتاحته له الاساليب البلاغية العربية من إمكانات تعبيرية - تصويرية هائلة فرسموا الاشكال الظاهرة كما استجلوا المعاني الباطنة .

٣- ومادامت النزعة القصصية - وكما قلنا - قد شغلت حيزا مهما من الشعر العباسي بكل موضوعاته وعلى اختلاف اغراض شعرائه وتباين قدراتهم الفنية، وذلك كله بحسب رؤيتنا نحن لهذه النزعة، فإنها قد عبرت عن نفسها موسيقيا (إيقاعيا) بوساطة كل البحور وجميع القوافي وحروف الروي، فضلا عن مختلف المحسنات اللفظية والمعنوية، وطبيعة اختيار الاصوات اللغوية ... وما إلى ذلك مما يدخل في تشكيل البناء الموسيقي للقصيدة الشعرية العربية القديمة، ومن دون استثناء .

وإذ ننتهي من هذا البحث نرجو أن نكون قد وفقنا في التعبير عن رؤيتنا الخاصة له، وعسى أن يكون منهجنا المبني على هذه الرؤية قد ساعدنا في إيصال ما اردنا قوله .

هذا واحمد اللّه تعالى على توفيقه وسداده حمدا يوافي نعمه ويكافىء مزيده .

جريدة المصادر والمراجع

أ ـ الكتب والدواوين:

- ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان ـ محمد عبد المنعم خفاجي ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة الحسين التجارية ـ ١٩٤٩.

- أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ـ نجيب محمد البهبيتي ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٢.

- ابو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ـ د. النعمان القاضي ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ ١٩٨٢.

- اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ـ د. نبيل خليل ابو حلتم ـ دار الثقافة ـ الدوحة ـ ١٩٨٥.

- اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ـ قحطان رشيد التميمي ـ دار المسيرة ـ بيروت ـ د.ت.

- اخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي ـ نشرة: ج.هيورث. دن ـ طبعة ثانية منقحة ـ دار المسيرة ـ بيروت ـ ١٩٧٩.

- الأدب وفنونه دراسة ونقد ـ د. عزالدين إسماعيل ـ الطبعة الثالثة ـ دار الفكر العربي ـ ١٩٦٥.

- اركان القصة ـ أ.م. فورستر ـ ترجمة: كمال عياد جاد ـ سلسلة الألف كتاب (٣٠٦) ـ دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع ـ القاهرة ـ ١٩٦٠.

- اشعار الخليع الحسين بن الضحاك ـ تحقيق:عبد الستار احمد فراج ـ سلسلة المخطوطات العربية (٣) ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٦٠.

- إشكالية المكان في النص الأدبي ـ ياسين النصير ـ الطبعة الأولى ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ـ ١٩٨٦.

- الأغاني ـ ابو فرج الأصفهاني ـ الجزء الرابع عشر مصور عن طبعة دار الكتب ـ مؤسسة جمال للطباعة والنشر، الجزء الثالث والعشرون تحقيق: علي السباعي ـ مؤسسة جمال للطباعة والنشر ـ بيروت ـ د.ت.

- الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ـ أ.ف. تشيتشرين ـ ترجمة: د. حياة شرارة ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ـ د.ت.

- البلاغة والتطبيق ـ د. احمد مطلوب و د. كامل حسن البصير ـ الطبعة الأولى ـ مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ـ جامعة الموصل ـ ١٩٨٢.

- بناء الرواية - ادوين موير - ترجمة : إبراهيم الصيرفي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة - د.ت.

- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ - د. سيزا قاسم - الطبعة الأولى - دار التنوير - بيروت - ١٩٨٥.

- بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق - د. كامل حسن البصير - مطبوعات المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٧.

- البناء الفني لرواية الحرب في العراق - عبدالله إبراهيم - الطبعة الأولى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٨.

- بناء القصيدة العربية - د. يوسف حسين بكار - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٩.

- التفسير النفسي للأدب - د. عزالدين إسماعيل - دار المعارف - القاهرة - ج.ع.م - ١٩٦٣.

- تيار الوعي في الرواية الحديثة - روبرت همفري - ترجمة : د. محمود الربيعي - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٧٥.

- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال - سلسلة دراسات (١٩٥) - وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - ١٩٨٠.

- جماليات المكان - جاستون باشلار - ترجمة : غالب هلسا - كتاب الأقلام (١) يصدر عن مجلة الأقلام - وزارة الثقافة والإعلام - دار الجاحظ للنشر - بغداد - ١٩٨٠.

- الحبكة - اليزابيث دبل - ترجمة : د. عبدالواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدي (١٢) - سلسلة الكتب المترجمة (١١٠) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - بغداد - ١٩٨١.

- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون - د. طه عبدالفتاح مقلد - الناشر مكتبة الشباب بالمنيرة - ١٩٧٥.

- دراسات في النص الشعري العصر العباسي - د.عبده بدوي - مكتبة الشباب - مصر - ١٩٧٧.

- الديارات لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي - تحقيق : كوركيس عواد - الطبعة الثانية - منشورات مكتبة المثنى - بغداد - ١٩٦٦.

- ديوان ابن الدمينة - صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب - تحقيق : أحمد راتب النفاخ - مكتبة دار العروبة - القاهرة - ١٣٧٩ هـ.

- ديوان ابن الرومي - تحقيق : د. حسين نصار - مركز تحقيق التراث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - وزارة الثقافة - جمهورية مصر العربية - ستة أجزاء ١٩٧٣، ١٩٧٤، ١٩٧٦، ١٩٧٧، ١٩٧٩، ١٩٨١.

- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي - تحقيق: محمد عبده عزام - سلسلة ذخائر العرب (٥)- دار المعارف بمصر - أربعة مجلدات - ١٩٦٤، ١٩٦٥.

- ديوان أبي الطيب المتنبي الشرح المنسوب لأبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان - ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وجماعته - دار المعرفة للطباعة والنشر (طبعة معادة بالأوفسيت) - بيروت - ١٩٧٨.

- ديوان أبي العتاهية - دار صادر - بيروت - د.ت.

- ديوان أبي فراس رواية أبي عبدالله الحسين بن خالويه - دار صادر - بيروت - د.ت.

- ديوان أبي نواس برواية الصولي - تحقيق : د. بهجت عبد الغفور الحديثي - دار الرسالة للطباعة - بغداد - ١٩٨٠.
- ديوان الأبيوردي - تحقيق: د. عمر الأسعد - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق - الجزء الأول ١٩٧٤، الجزء الثاني ١٩٧٥.

- ديوان إسحاق الموصلي - تحقيق: ماجد احمد العزي - الطبعة الأولى - مطبعة الإيمان - بغداد - ١٩٧٠.

- ديوان البحتري - عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي - سلسلة ذخائر العرب (٣٤) - دار المعارف بمصر - أربعة مجلدات - ١٩٦٣، ١٩٦٤.

- ديوان بشار بن برد - نشرة: محمد الطاهر بن عاشور - علق عليه ووقف على طبعه: محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - أربعة أجزاء - ١٩٥٠، ١٩٥٤، ١٩٥٧، ١٩٦٦.

- ديوان الخالديين - تحقيق: د. سامي الدهان - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق - ١٩٦٩.

- ديوان الخريمي - تحقيق: علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيبد - الطبعة الأولى - دار الكتاب الجديد - بيروت ١٩٧١.

- ديوان ديك الجن - تحقيق وتكملة: د. احمد مطلوب وعبدالله الجبوري - دار الثقافة - بيروت - د.ت.

- ديوان سبط ابن التعاويذي - اعتنى بنسخه وتصحيحه: د.س. مرجليوث - دار صادر - بيروت - ١٩٦٧.

- ديوان السري الرفاء - تحقيق ودراسة: د. حبيب حسين الحسيني - سلسلة كتب التراث (١٠٧) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر- ١٩٨١.

- ديوان الشريف الرضي - منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت - د.ت.

- ديوان الصنوبري - تحقيق: د. إحسان عباس - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٠.

- ديوان الطغرائي - تحقيق: د. علي جواد الطاهر و د. يحيى الجبوري - دار الحرية للطباعة - بغداد - ١٩٧٦.

- ديوان العباس بن الأحنف - دار صادر ودار بيروت - بيروت - ١٩٦٥.

- ديوان علي بن الجهم - تحقيق : خليل مردم بك - الطبعة الثانية - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨٠.

- ديوان كشاجم - تحقيق : خيرية محمد محفوظ - سلسلة كتب التراث (١٧) - وزارة الإعلام - مديرية الثقافة العامة - مطبعة دار الجمهورية - بغداد - ١٩٧٠.

- ديوان مهيار الديلمي - سلسلة روائع التراث العربي - الطبعة الأولى - دار الكتب المصرية - د. ت.

- الرواية والمكان - ياسين النصير - سلسلة الموسوعة الصغيرة (٥٧) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الحرية للطباعة - بغداد - ١٩٨٠.

- شرح ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري - شرح وتعليق : د. ن رضا - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان - ١٩٦٥.

- شرح ديوان صريع الغواني - تحقيق : د. سامي الدهان - سلسلة ذخائر العرب (٢٦) - دار المعارف بمصر.

- شعر إبراهيم بن هرمة القرشي - تحقيق : محمد نفاع وحسين عطوان - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق - ١٩٦٩.

- شعر ابن المعتز - صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي - دراسة وتحقيق : د. يونس أحمد السامرائي - سلسلة كتب التراث (٦٢) - منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية - ١٩٧٨.

- شعر دعبل بن علي الخزاعي - صنعة : د. عبد الكريم الأشتر - مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق - د. ت.

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - د. عز الدين إسماعيل - الطبعة الثالثة - دار العودة ودار الثقافة - بيروت - ١٩٨١.

- شعر علي بن جبلة المعروف بالعكوّك - تحقيق ودراسة : أحمد نصيف الجنابي - مطبعة الآداب - النجف الأشرف - ١٩٧١.

- شعر مروان بن أبي حفصة - تحقيق : د. حسين عطوان - سلسلة ذخائر العرب (٤٩) - دار المعارف بمصر - ١٩٧٣.

- الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول - د. حسين عطوان - الطبعة الأولى - دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت - ١٩٧٢.

- شعراء عباسيون دراسات ونصوص شعرية - غوستاف فون غرنباوم - ترجمها وأعاد تحقيقها : د. محمد يوسف نجم - راجعها : د. إحسان عباس - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٥٩.

- صنعة الرواية - بيرسي لوبوك - ترجمة : عبد الستار جواد - سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - ١٩٨١.

- الصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف - الطبعة الثانية - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٨١.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - د.جابر أحمد عصفور - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٤.

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام - د.عبد القادر الرباعي - سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية (١) - جامعة اليرموك - الطبعة الأولى - أربد - الأردن - ١٩٨٠.

- طيف الخيال للشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي - تحقيق: حسن كامل الصيرفي - مراجعة: إبراهيم الابياري - الطبعة الأولى - دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاه - ١٩٦٢.

- العباس بن الأحنف - د.عاتكة الخزرجي - سلسلة دراسات (١٠٦) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - ١٩٧٧.

- علي بن الجهم حياته وشعره - عبد الرحمن الباشا - مكتبة الدراسات الأدبية (٤٠) - دار المعارف بمصر - د.ت.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي - تحقيق: محمد محيي الدين عبالحميد - الطبعة الرابعة - دار الجيل - بيروت - ١٩٧٢.

- عيار الشعر - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي - تحقيق: د. طه الحاجري و د.محمد زغلول سلام - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - ١٩٥٦.

- فن الأدب - توفيق الحكيم - ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز - د.ت.

- فن القصة - د. محمد يوسف نجم - الطبعة السابعة - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٩ .

- فن القصة القصيرة - د. رشاد رشدي - الطبعة الثانية - دار العودة - بيروت - ١٩٧٥.

- الفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى - د. علي عبد الخالق علي - دار قطري بن الفجاءة - الدوحة ١٩٨٧.

- الفن القصصي في القرآن الكريم - د. محمد أحمد خلف الله - الطبعة الثالثة - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٦٥.

- فن كتابة الأقصوصة - ترجمة : كاظم سعد الدين - سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٦) - منشورات وزارة الثقافة والفنون - الجمهورية العراقية - ١٩٧٨.

- فن كتابة الرواية - ديان دوات فاير - ترجمة: د. عبد الستار جواد - مراجعة: عبد الوهاب الوكيل - سلسلة المائة كتاب - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٨.

- فنون الأدب - هـ . ب تشارلتن - تعريب : زكي نجيب محمود - سلسلة الفكر الحديث العدد الثاني - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٤٥.

- فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين - د . مصطفى الشكعة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٥٨.

- في الأدب الجاهلي - طه حسين - دار المعارف بمصر - د.ت .

- في النقد الأدبي - د . شوقي ضيف - سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية (٢٦) - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦.

- القصة السايكولوجية - ليون ايدل - ترجمة : محمود الشجرة - منشورات المكتبة الأهلية - بيروت ١٩٥٩.

- القصة العربية في العصر الجاهلي - د . علي عبد الحليم محمود - دار المعارف بمصر - د.ت.

- القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري - علي النجدي ناصف - دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة - د.ت .

- القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) - د . علي جابر المنصوري - الطبعة الأولى - مطبعة الجامعة - بغداد - ١٩٩٠.

- القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي - د . بشرى محمد علي الخطيب - الطبعة الأولى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٩٠.

- قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية - د . عبد الله عبد الفتاح التطاوي - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٨١.

- الكاتب وعالمه - تشارلس مورجان - ترجمة : د . شكري محمد عياد - مراجعة : مصطفى حبيب - سلسلة الألف كتاب (٥٠٠) - مؤسسة سجل العرب - القاهرة - ١٩٦٤.

- لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي - د . نوري حمودي القيسي _ سلسلة الموسوعة الصغيرة (٧٨) _ دار الجاحظ _ بغداد - ١٩٨٠ .

- مبادئ النقد الأدبي - إ . أ . رتشاردز - ترجمة وتقديم : د . مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٣.

- مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا - سمير المرزوقي وجميل شاكر - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦.

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - عبد الله الطيب - الجزآن الأول والثاني الطبعة الثانية ، الجزء الثالث الطبعة الأولى - دار الفكر - بيروت - ١٩٧٠.

- المصطلح في الأدب الغربي - د . ناصر الحاني - منشورات دار المكتبة العصرية - صيدا - لبنان - ١٩٦٨.

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مجدي وهبة وكامل المهندس - الطبعة الثانية - مكتبة لبنان - لبنان - ١٩٨٤.

- مفاهيم نقدية - رينيه ويليك - ترجمة : د. محمد عصفور - سلسلة عالم المعرفة (١١٠) - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - مطابع الرسالة - الكويت - ١٩٨٧.

- مقدمة في النقد الأدبي - د. علي جواد الطاهر - الطبعة الثانية - منشورات المكتبة العالمية بغداد والمؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت - ١٩٨٣.

- من حديث الشعر والنثر - طه حسين - دار المعارف بمصر - د.ت.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء _ صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني _ تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة _ دار الكتب الشرقية _ تونس _ ١٩٦٦.

- موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس - الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٥.

- نظرية الأدب - أوستن وارين و رينيه ويلك - ترجمة : محيي الدين صبحي - مراجعة : د. حسام الخطيب - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - مطبعة خالد الطرابيشي - ١٩٧٢.

- نظرية الأدب - تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي - ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي - سلسلة الكتب المترجمة (٩٢). منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - ١٩٨٠.

- نقاط التطور في الأدب العربي - د. علي شلق - الطبعة الأولى - دار القلم - بيروت - ١٩٧٥.

- النقد الأدبي - أحمد أمين - الطبعة الرابعة - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٦٧.

- النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - دار الثقافة ودار العودة - بيروت - ١٩٧٣.

- النقد التطبيقي التحليلي - د. عدنان خالد عبد الله - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦.

- الورقة لأبي عبد الله محمد بن داود بن الجراح - تحقيق: د. عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج - سلسلة ذخائر العرب (٩) - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - د. ت.

- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري - تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد - الطبعة الثانية - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٧٣.

ب - الرسائل الجامعية :

- الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي - بدران عبد الحسين محمود البياتي - رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة الموصل - ١٤١٠هـ/١٩٨٩م .

- الرحلة في شعر المتنبي - منتصر عبد القادر رفيق الغضنفري - رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة الموصل - ١٤١٠هـ/١٩٨٩م .

- السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي - عبد الله إبراهيم - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤١٢هـ/١٩٩١.

- صورة البطل في الرواية العراقية ١٩٢٨ - ١٩٨٠- صبري مسلم حمادي - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م .

- الصورة المجازية في شعر المتنبي - جليل رشيد فالح - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .

- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا - إبراهيم جنداري جمعة - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة الموصل - ١٤١٠هـ/١٩٩٠م .

- ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي"دراسة نقدية"- إنقاذ عطا الله محسن العاني - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤١٠هـ/١٩٩٠م .

- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام - حاكم حبيب عزر - رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٦م .

ج - الدوريات :

- الأدب الملحمي والرواية في منهجية دراسة الرواية - ميخائيل باختين - ترجمة : د. جميل نصيف - مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الثاني - السنة التاسعة - ١٩٨٩.

- أولية القصة في الأدب العربي - د. نوري حمودي القيسي - مجلة كلية الآداب - جامعة بغداد - العدد الثامن والثلاثون - ١٩٩٠.

- بين القصصية والغنائية دراسة مقارنة في شعر الحرب الإنجليزي القديم وشعر الحرب العربي - د. ناصر يوسف الحسن عثامنة و د. إبراهيم موسى سنجلاوي - مجلة جامعة دمشق في العلوم الإنسانية - المجلد (٤) - العدد (١٥) - الجزء الأول - ١٩٨٨.

- تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري - د. الولي محمد - مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس - العدد التاسع - ١٩٨٧.

- تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف - ق.ك. بيلينسكي - ترجمة: د. جميل نصيف - مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الأول - السنة الأولى - ١٩٨٠.

- حدود السرد - جيرار جينيت - ترجمة: بنعيسى بو حمالة - مجلة آفاق - اتحاد كتاب المغرب - الرباط - العدد ٨ - ٩ /١٩٨٨.

- الشعر القصصي والأدب العربي - د. حسين نصار - مجلة الأقلام (العراقية) - الجزء (٥) - ١٩٦٦.

- الصورة الفنية عن موسوعة برنستون للشعر - مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الثاني - السنة الثامنة - ١٩٨٨.

- القصة في شعر امرئ القيس - د. عمر الطالب - مجلة التربية والعلم - كلية التربية - جامعة الموصل - العدد الأول - ١٩٧٩.

- مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الأول - السنة التاسعة - ١٩٨٩. (عدد خاص بالرواية).

3- The characters of the Abbaside poetry were as diverse as the walks of life at that time.The Abbaside poets personified and embodied animals, plants and inanimates as well as some spiritual and psychological matters not to mention people. The depiction of characters this poetry included the description of external features as well as emotional and mental dispositions . I have listed some descriptions by Abbaside poets of some characters in which those resemble characters of stories although they do not appear in the poems as protagonists of complete stories.

4- I have considered "place" and "time" as important elements of narration because they are the space in which the event takes place. For the same reason we can attach similar importance to the cities, towns and natural phenomena which are described by Abbaside poets. Naturally, we can talk here of the way the poets expressed their feelings concerning "time" and "place" and the memories they evoke in the poets' minds. This, in a way, is very similar to what we call the "stream of consciousness".

5- The Abbaside poets wrote their poems which were characterized with the narrative trend both in subjective and objective manner. We however - have noticed that the subjective type has been more evident because the poets were keen on talking about themselves, taking part in the event they relate. Besides, this poetry is abundant with the description of events and characters within the frame work of "time" and "place". It is also abundant with the different types and functions of " dialogue", as an important narrative element, which emphasizes the existence of the narrative trend in the Abbaside poetry.

6- The Abbaside poetry was abundant with traits of the narrative trend regardless of the diversity of topics and interests of the Abbaside poets and the differences in their artistic standards.Therefore, we can find in this poetry diverse words, expressions and structures according to topic of each poem.The Abbaside poets , besides,tried to represent and explain all elements of narration through their artistic images. They depicted conspicuous features as well as intrinsic implications. The narrative trend constitutes an important element in the Abbaside poetry, therefore, it has been expressed musically, through employing all meters, rhymes and rhyming letters, not to mention decorated style and the choice of effective sounds and other matters that are important constituents of the musical structure of all classical Arabic poems.

The Narrative
Trend in the Abbaside Poetry

Absetract

The present thesis studies the origin , nature and scope of the narrative trend in the Abbaside Poetry as well as the way this trend was expressed. The study consists of an introduction and five chapters . The introduction , entitled "Poetry and Narration", discusses the origin of the narrative trend in the Abbaside Poetry, taking into consideration _ and this is a basic point in this study_the intrinsic nature of this poetry which is an offshoot of classical Arabic poetry .I have to mention here that I have adopted the modern western theories concerning the art of narration throughout my study.

Chapter One is dedicated to the study of the elements of event and "plot", while chapter Two discusses the element of the "character".Chapter three studies the elements of "time" and "place", being the space in which the course of events and the movement of characters take place. As for chapter Four, it is centred on the study of "narration" which has been divided into two types : "subjective" and "objective". The means of narration have been divided into "discription" and " dialogue". In each of the above - mentioned chapters I have adopted two methods:a theoritical and an applied one.

Chapter five, entitled " The Art of Poetry" attempts at discussing samples of Poems that involve the elements of the narrative trend discussed in the preceding chapters. This has been achieved through dividing this chapter into three topics: 1- Language as a word and a structure, 2- The Artistic Image, 3- The Music (Rhythm). Through all this I have tried to create a link between the artistice features of poetry and narration, and to show the degree of interrelation between them.

The most important conclusions of the present study are:

1- The classical Arbic poetry, and its offshoot, the Abbaside are a distinguished type of poetry both in form and content.The Abbaside poetry is characterized with certain features that were the outcome of a special environment,describing the "time" and "place" in which it was produced.If there have been - according to western critical concepts-any lyrical,western or dramatic features in the Arabic poetry, it should be stated here that those features were not enforced upon this poetry, rather,they were the result of the diverse interests of the Arabs with regard to the time and the environment they lived in. Moreover, those features had roots in the pre - Islamic, Islamic and Ommiad poetry.
2- The plot and event existed in the Abbaside poetry in a way that conforms with the intrinsic nature of this poetry.They existed in single verses, couplets, stanzas and complete poems, according to the structure of the poem and the poetic skill of the poet.